لا حدود للطموح .!

إن **علامات** .. الــتي بدأت قبل عشر حجج بنحو مائتي صفحة ، تــرفع صــفحاتها اليــوم .. إلى ثلاثــة أضعاف . ونحن نرد هذا النجح والتطور والاستمرارية .. إلى توفيق الله عز وجل . ثم إلى الإصرار على المضــي قدمـاً .. نحــو الارتقاء المعرفي ، لأنه عنوان التطور والأداء والإنجاز .! وما كان لنا أن نزعم أننا نطمع في تحقيق المزيد من الآمال وهــذه الاســتمرارية .! وقــد أصبحت **علامات** .. في وقت غير طويل ، يســعى إليها ، ويبحث عنها ، وتصلها بحوث الكاتبين في الوطن العربي كله – إن الله لذو فضل على العالمين –.

وأريــد أن أنقــل إلى القارىء العزيز .. إلى أن العدد القادم – بمشــيئة الله–، ســيكون للبحوث .. التي التأمت في النادي ، في الثلث الــثاني من شهر أكتوبر 2000 ، شهر رجب 1421هــ ، وعنوان الملتقى كــان : " قراءة النص "، شارك فيه نحو "25" باحثاً .. في مختلف فنون المعــرفة ، وكــان شطر من ذلك الملتقى عن الأستاذ الدكتور – عبدالله الغذامــي –، وتوجهه المعرفي ، فكتب المنتدون بحوثاً مختلفة المحاور والاتجاهات .

إن كـل ما ألقي في الملتقى .. سيكون في علامات "39" ، الذي سيصـدر إن شـاء الله في نهاية شهر مارس – آذار – 2001 ، ومطلع شهر محرم الحرام 1422هـ .

إنـنا فـي الـنادي الأدبي الثقافي بجدة ، رأينا أن نشرك قارئنا العـربي .. فـي الوقوف على ما تم في ذلك الملتقى ، الذي شـارك به نادينا .. بمناسبة اتخاذ – الرياض – عاصمة للثقافة .

إنـنا نجـدد العهـد مـع قارئنا العزيز .. أن نكون في مستوى المسـؤولية تطلعاً وإنجازاً واهتماماً بالمعرفة حيثما كانت ، لأن التجديد من طبيعة الحياة ، ولأن الحياة عمل وسعي وعطاء وإنجاز . سائلين الله العـون والسداد . وإلى مزيد من التطلعات المعرفية .. التي تحقق نجحاً وارتقاءً إلى حياة أفضل وأجدى ، بمزيد من الالتزام الحقيقي نحو غد .. أجمل وأكمل . والله المستعان .

رئيس التحرير

مقدمة في فقه اللغة العربية ..!

عبدالفتاح أبو مدين

قـال الله تعـالى : " ولو جعلناه قرآناً أعجميـاً لقالوا لولا فصلت آياته ، ءأعجمي وعربي ، قل هو للذين آمنوا هدى وشفاء، والذيـن لا يؤمـنون فـي آذانهم وقر وهو عليهم عمى أولئك ينادون من مكان بعيد".

سورة فصلت – آية – 44 –.

إن عـنوان هذه المقالة .. هو اسم كتاب ، ألفه لويس عوض ، ونشـرته الهيئة المصرية العامة للكتاب ، في عام 1980 ، ويقع في أكثر مـن سـتمائة صفحة . وقد اعترض – الأزهر – على هذا الكتاب ، لأنه يسئ إلى العربية .. وإلى تاريخها ، وينسبها إلى غير أهلها .. وإلى غير جذورها ؛ ويقول إنها من جذور " الهندية الأوربية " ، دون أدلة معتمدة، وإنمـا من خلال اجتهادات ، ترد جذور الكلمات إلى لغات شتى : يونانية ولاتيـنية ، وإنجـليزية وألمانية وإسبانية إلخ .. ؛ وكذلك فيه الكثير من المغالطات التاريخية والإساءة إلى الدين وإلى أنبياء الله ، كما سنرى .! إن تدخـل الأزهر الشريف .. أوقف توزيع هذا الكتاب المسموم . وليس هـذا المؤلف.. أول طعن في الإسـلام ولغته ، فقد كانت لـه سابقة .. مـن هـذه المسـاوئ ، الـتي يسعى إلى دسّها أعداء الإسلام وعقيدته ورموزه ولغته .. لغة الكتاب العزيز.! وقد تصدى الأستاذ المحقق محمد محمـود شـاكر رحمـه الله إلى مزاعم هذا المفتري ، ففندها في مؤلفه القيـم : " أباطيل وأسـمار " ، وألجمه بالحجة والأدلة الدامغة ، ولويس عـوض – عـليه من الله ما يستحق – ، ليس بدعا ، فهو من شرذمة قليلة.. في العصر الحديث ، تصدت للعربية ، التي ظلت تصارع الزمن ، قويـة مـتجددة منتشرة . مما غاظ أعداءها سعياً في أن تذهب وتمحى

وتذوب كما ذابت لغات ، كاللاتينية واليونانية ، فكيف تبقى العربية ، حية.. قوية ، لا تهن ولا تتراجع ، ذلك أنها باقية بقاء الكتاب العزيز .. الذي قال الله في متنه : " إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون ".

لقد دعا أعداء العربية ، كما صنع " أتاتورك " في تركيا عام 1928 إلى أن تكتب اللغة التركية بالحروف اللاتينية ، ومن الشمال إلى اليمين ، فكان له ما أراد ، وفرض على شعبه القبعة أو البرنيطة ، بدلاً من (الطربوش)، الذي يُعدّ زياً تراثياً قومياً للأتراك ، يستعمل كغطاء للرأس ، غير أن محاربي العربية وشانئيها .. باءوا بالفشل والخذلان المبين ، حين دعوا إلى أن تكتب العربية بالحروف اللاتينية ، كما صنع أتاتورك ، لأن اللغة العربية حمايتها في داخلها وسندها القرآن والسنة ، عماد الأمة المسلمة في تشريعها وعقيدتها ، فحماها الله .. من التبديل والتحريف ، لتبقى تغيظ الكفار والمنافقين والحاقدين عليها ، رغم أنهم يمارسون ما يكتبون بها ، وبيبيانها الناصع المبين .! ولست أدري ، لماذا يحاربها كارهوها ، وقد أجادوها وأتقنوا التعبير بها ، وأغراهم بيانها المشرق .. فأحسنوا اتقانه ، وأخذوا في دروسهم وحجاجهم وخصومتهم الكلامية ، يتباهون بفصاحة لغة الضاد ، ويصولون ويجولون بمعطيات بيانها ومعانيها وجمال تعبيرها ، ومع ذلك يكرهونها، وقد أحسنت إليهم ، فكان جزاءها .. جزاء سنمار!؟. وهم قد كرهوها ، لأنهم كرهوا الإسلام وأهله ، رغم أن الإسلام هو السلام ، ولكنهم يريدون الحرب . والإسلام قوة باقية إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها . فهو إذا لم يجد من يسالمه، فإنه قوة في الحرب ، لصد أعدائه ، وذودا عن حياضه ، ليظل مهيبا ، دفاعا عن الحق، وردعا للظالم . قال تعالى : "وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ".

وإذا جنح أعداء الإسلام إلى السلم ، فالله أمر عباده في خطاب

لرسـوله .. في قوله تعالى : " وإن جنحوا للسلم فاجنح لها وتوكل على الله ".

إن المقدمــة .. في هذا الكتاب الكبير حجما ومساحة ، وعديمة الجـدوى ، لأن محتواه .. تجميعات وإرهاصات تخمينية متنافرة ، يزعم جامعهــا في فصولها الاثنى عشر ، بكلمات من لغات شتى قديمة .. أنها أصـل الـلغات ، ومن تلك الأصول كما زعم " الهندية الأوربية " ، وأن العـربية مشـتقة مـنها ، وناتجة عنها . وحين نقرأ تلك الألفاظ.. التي قدمها واستشهد بها ، لا نجد أي رابط ولا قرابة مع لغتنا ، التي هي لغة الكـتاب العزيـز والسـنة المطهرة ، ونحن نعتز بها وبالانتساب إليها ، لخصـائص أخرى بجـانب أنهـا لغة دستورنا السماوي ، فهي اللغة الشاعرة، كما سماها الأستاذ الكبير عباس محمود العقاد رحمه الله ، نعم لغـة عذبة ، غالية ، لغة مشرقة ، كأنها ضياء يملأ الكون جمالا وبهاء وعـزة . ولا أدل عـلى قيمها وروعتها .. من رائعة شاعر النيل حافظ إبراهيم رحمه الله .. على لسان اللغة العربية التي مطلعها :

رجعـت لنفسي فاتهمـت حصاتي ونـاديت قومي فاحتسبت حياتي
رمونـي بعقم في الشباب وليتني عقمت فلم أجزع لقول عـداتي

إنهــا تــبث حالهــا .. في ذلك النسيج الرائع ، الذي وفق إليه الشاعر الكبير المجيـد . وما أجمل قوله ، على لسان لغتنا الخالدة :

وسـعت كتاب الله لفظا وغاية وما ضقت عن آي به وعظات
فكيف أضيق اليوم عن وصف آلة وتنسـيق أسماء لمخترعـات

وقوله :

أنـا الـبحر في أحشائه الدر كامن فهـل سألوا الغواص عن صدفاتي

ولن تبلى ، العربية إن شاء الله ، ذلك أنها باقية ما شاء الله أن

تبقى ، وإن كان لسان حالها يردد مهموما في حسرة .. من تقصير ذويها في الاهتمام بها والحفاظ عليها .. وجعلها في أوائل اهتماماتهم .. دراسة وتعاملا وحفظا ورعاية ، فهي كائن حي ، وملك للأمة العربية والإسلامية ، خليقة أن تقدرها حق قدرها وتنميها وتشيد بها في المحافل، اعتزازا بقيمة .. عز من اعتز بها .

أيهجرني قومي عفا الله عنهم ... إلى لغة لم تتصل برواة
فيا ويحكم أبلى وتبلى محاسني ... ومنكم وإن عز الدواء أساتي
فلا تكلوني للزمان فإنني ... أخاف عليكم أن تحين وفاتي
أرى لرجال الغرب عزا ومنعة ... وكم عز أقوام بعز لغات
أتوا أهلهم بالمعجزات تفننا ... فياليتكم تأتون بالكلمات

إن هذا الكتاب ، الذي يزعم صاحبه .. أنه " مقدمة في فقه اللغة العربية ". أقول في غير احتياط ، أن ليس فيه شيء مما يسمى مقدمة وفق التعبير العلمي ؛ وليس بالتالي فيه شيء من " فقه العربية ". ولكنه تجميع ألفاظ من مصادر شتى ، إن كانت تعنى بلغات شتى ، فليس العربية منها في شيء ! ولعل جامع هذه الألفاظ المتنافرة والمتناثرة ، عنى بها كاتبها يوم كان يحضّر رسائله الدراسية في اللغة الإنجليزية في بريطانيا ، فأراد أن يشارك بعض قومه .. الذين تصدوا للغتنا العربية ، ليحطوا من شأنها ، من خلال حربهم لها ، لعلهم وعلّه معهم يظفرون بشيء مما يحلمون به للنيل من هذه اللغة الشامخة ، لأن بقاءها يغيظ أعداءها وما أكثرهم .! غير أن المكر السيء لا يحيق إلا بأهله ، كما جاء في الكتاب العزيز . فماذا قدم - لويس عوض - ، في كتابه .. الذي أنشأه للقارئ العربي ؟ سنرى " عجره وبجره " من خلال الوقفات المتتابعة ، لأن الكتاب ليس فيه شيء يعتد به أو يعتمد عليه ، فمحتواه ألفاظ شتى ، من سفاسف ، يحاول جامعها أن ينسبها إلى شعوب

الأرض، ومـــنهم أهـــل الضاد ؛ و ـ نحن ـ المسلمين العرب ، والهدف هـــو.. الإساءة إلى لغتنا ونسفها ، لأنها في رأيه وخياله المريض ، لغة من اللغات ، التي بادت ، أو التي تغيرت .. بعد اندثار الجذور القديمة .! ولويس عوض ، فيما يكيد لرموز المسلمين ولغة كتابهم العزيز ، ينطبق عـــليه قول الحق سبحانه وتعالى : " الذين ضل سعيهم في الحياة الدنيا وهـــم يحسبون أنهم يحسنون صنعا ". إن مؤلف هذا الكتاب .. رجل غير مخـــتص فيمـــا جنح إليه ، فماذا ياترى هو قائل ، سوى أن يظهر فشله الذريـــع ، لأنـــه تجنى على نفسه ، بتجنيه على العربية ، ففضحه الله ، وحـــاق به ما استهزأ به . وصدق الله القائل : " ولا يحيق المكر السيء إلا بأهله " .

إن كتاب لويس عوض هذا ، لم يتح لي شراؤه .. إبّان ظهوره بعد نشره عام 1980. ولكن بعد سنوات ، وقد قرأت شيئا مما كتب عنه . ســـألت أخا أديبا عزيزا فاضلا من مصر .. البحث لي عن نسخة من هذا الكـــتاب لمطالعـــته ، ولعله يدرك أن الكتاب اختفى .. بعد منع تداوله ، فأفضـــل مشكورا بأن قدم إليَّ نسخته ، وقد شكرته يومئذ ، وإني أشكره اليـــوم مجددا ، حيث أتاح لي الوقوف على ما فيه من أوهام وأباطيل .. ســـددها إلى لغتنا الحية .. لينال منها ، وما هو بقادر .. ولو اجتمع له الإنـــس والجـــن ، لأن الله حـــافظ لغة كتابه ، بفضله ومنّه ، ما بقي في الأرض دين الله الخالص ، وهو باق بإرادة الحي القيوم إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها .!

إن فقـــه أي علم .. زبدته وسنامه ، وإن الذي يتصدى لفن أو علم أو شيء من المعارف ، يشترط أن يكون من أهل الاختصاص والعلم بـــه ، وإلا فـــإن ما يعرضه قول مردود عليه ، لأنه ليس من أهل الذكر والاختصـــاص .. الـــذي زج نفسه فيه ، ليفتي ويخمن ويقول بفم مليء

معرفة من ثقافة ما تعلم ودرس وتخصص .! وإذا لم يكن كذلك، فإن الرد البدهي عليه :

إذا لم تستطع شيئا فدعه   وجاوزه إلى ما تستطيع

لكن الدكتور - لويس عوض - ، أقحم نفسه في علم لا يحسنه.! وإذا كان يستطيع بعض القول .. في بعض اللغات ، من خلال دراسته واطلاعه على جذورها خلال درسه للإنجليزية ، فما شأنه والعربية ومحتدها ، وهو ليس من أهلها .. على الأقل دراسة وتخصصا !؟ ما شأنه وما لا يحسن ؟ وأين الفقه الذي عنى ؟ . لم نر شيئا مما جاء في عنوان الكتاب ، إلا تلك التجميعات المبعثرة من كلمات " لملمها " من مصادر شتى ، أشبه بالمربعات المتقاطعة .. التي يتسلى بها قراء المجلات والصحف السيارة!.. فأين الفقه ومدخل الفقه ؟ . والكاتب لا يستطيع أن يفتي في فقه اللغة الإنجليزية .. التي درس وتخصص فيها ، ذلك أن فقه اللغة دراسة متخصصة عالية ، لأنها كما أشرت آنفا زبدة وسنام أي علم أو فن من الفنون ؟ .. أقول مرة أخرى : ما شأن لويس عوض وعربيتنا وأصلها وفصلها ، وهو ليس منها ولا من أهلها والمعنيين بها، سوى أنه الفضول ، أو الغرض والمرض ومكر السوء .. الذي لا يحيق إلى بأهله ، عليه وعليهم دائرة السوء .!

أمة أمية .!

بداية كتاب لويس عوض ، عنوانها : " العرب ولغتهم " ص 5 . وفي ص "7" يقول : فالمعلومات عن شمال شبه الجزيرة العربية ووسطها نادرة قبل القرن الثاني ق.م . ويبدو أن حضارتها كانت في الألف الأولى ق.م متخلفة عن حضارة جنوب شبه الجزيرة حيث كانت

مملكة سبأ ومعين وقتبان ، وعن حضارة الهلال الخصيب الملتف من العراق إلى الشام الكبير على الساحل الشرقي للبحر المتوسط ". ويتابع قوله بأن "العرب إذاً أمة حديثة نسبيا إذا قيست بمن جاورها من الأمم . وهذا غير صحيح ، ويمكن الرد عليه بنصوص التاريخ القديم.! ونحن عادة نؤرخ للحضارات ببداية عصر التدوين واستعمال الأبجدية ".

ولست أدري ، أهو تجاهل من الكاتب .. أم جهل منه ، أن العرب كانوا أمة أمية ، لا تقرأ ولا تكتب . هذه مسألة خلافيّة لأن هناك ذكراً في القرآن الكريم لأدوات الكتابة كالقلم والقرطاس والمداد .. كما وجدت صحائف ونقوش مكتوبة والحديث طويل . والكتاب العزيز ، وقد قرأه لويس عوض ، حيث يقول القرآن: " هو الذي بعث في الأميين رسولا منهم يتلو عليهم آياته " إلخ . إذاً فإن التأريخ ببداية عصر التدوين، مبدأ لا يعول عليه في تجاهل ظهور الأمة العربية –الأمية– ، لأن ذكرها مثبت ومؤكد في مصادر التاريخ ، وأكبر شاهد وأصدقه القرآن الكريم . إذاً .. فإن بدءا لتاريخ الأمة العربية بنحو ثمانمائة سنة قبل ظهور الإسلام لا يعول عليه ! ذلك أنه سبق ذلك بقرون ، ونحن نعلم أن إسماعيل بن إبراهيم الخليل عليهما السلام ، تزوج من جرهم حين سكنت مكة وتعلم منها العربية . وإسماعيل ينتمي إلى الألف الثانية قبل الميلاد ، أي "1700" . والكاتب نفسه يثبت في ص "8" من كتابه أن " بعض العلماء يرجح أن معظم سكان النبط كانوا يتكلمون لهجة من اللهجات العربيّة ، وخرجت الأبجدية العربية المعروفة بخطها المعروف. وفي الهلال الخصيب قبل الميلاد بقرون في مملكة الزباء أو زينوبيا .. من يتكلمون الآرامية أو من يتكلمون العربية ".

ويأخذ هذا الكاتب في الدس ، وهو مسلك المنحرفين الضالين ، فيقول من خلال حديثه في الدس والتشكيك والافتراضات والتخمين ، في

ص "9" عـن العـرب – العاربة – ، وهم أهل جنوب الجزيرة العربية ، وعرب مستعربة ، وهم أهل الشمال. "إن عرب الشمال من أجناس كانت غيـر عربية ثم استعربت ، أو أنهم مولدون من العرب ، وغير العرب . وعـلى كل فإن عرب الشمال المستعربة ، ينسبون أنفسهم إلى إسماعيل ابن إبراهيم الخليل عن طريق عدنان ومضر . ومقولة " العرب العاربة " و" العـرب المسـتعربة " مـن صُنع اليهود وهي أول ما وردت في سفر الـتكوين ، ثم تسلّلت إلى بعض أقلام المؤرخين ، ولم يذكر هذه المقولة من المؤرخين العرب المسلمين سوى البلاذري وابن الأثير وابن خلدون. وإذا سلّمنا بمقولة " العرب المستعربة " فمعنى هذا أن نبينا عليه الصلاة والسلام ليس عربياً (والقرآن يقول إنه عربي) لأن النبي صلى الله عليه وسـلم مـن أبـناء إسـماعيل عـليه السلام (وإسماعيل هو جد العرب المستعربة وليس عربياً أصيلاً كما يقول أصحاب هذه النظرية). ثم يأخذ الكـاتب المـنحرف فـي العـبث .. شأنه وشأن لداته الكارهين للعروبة والإسـلام . كقولـه : "وفـي روايات أنهم من عدنان ومضر دون ذكر إسماعيل " . أي العرب ، إنه نمط من الدس والتشكيك والعبث المكشوف السخيف .

إن أكـثر فصول كتاب لويس عوض ومحتوياته ، لم يعن بسوى – الصوتيات –. عبر لغات شتى ، منها لغتنا العربية ، فهل هذا هو فقه العـربية .. الـذي يريد لويس طرحه وتقديمه كدراسة للعربية ؟ . ثم ما شأن اقحام لغات شتى ، ليقول بزعمه إنها والعربية من جذور واحدة أو متقاربة ، ليمحو بهذا الزعم المكشوف ، وعمله المدسوس كيان العربية كلغة ، وما هو بقادر ، ونقول له : هيهات!. ولقد حاول غيره من قبله ، وسيحاول آخرون بعده .. أن يغمزوا ويلمزوا لغتنا ، لغة الكتاب العزيز ، غيـر أن فشـل كيدهـم سـيكون المحصلة لكل هذه المحاولات الفاشلة الباطـلة، وسـيظل المسـلمون كـلما حاول مغرض النيل من هذه اللغة

الشـــامخة .. تـــرديد قـــول الحق سبحانه: " ولا يحيق المكر السيء إلا بأهله".!

إن هذا الكتاب المزعوم ، لن يكون سبيلا إلى العربية ومقدماتها ودرســـها ، ولكنه كشكول عريض ، يعنى بشيء من الصوتيات في لغات العالم وجذورها عبر تاريخها الطويل ، وما العربية إلا ستار ، قد أقحمت للإيهام .. من أجل النيل منها ، لأنها أغاظت وتغيظ أعداءها وشانئيها ، حســـدا مـــن عـــند أنفســـهم ! وبغضا لها ؛ وليزيـــد الإيهام عند لويس عوض.. ومن ينحو نحوه ، فإنهم يكتبون بها ويتحدثون، حتى يقال إنهم مـــن محبيها وأهليها ! إن كتاباً يكتب بهذا العنوان الزائف .. لمن ورائه الدس والكيد ، للإساءة للعربية وأهلها ، بأساليب وقحة ، لأن كاتبيها لا يســـتحون ، لذلـــك فهم يفترون ، ويقولون عنها الزور والبهتان ، لأنهم مبغضـــون لها ، وحاقدون عليها ، ذلك أنهم أشـــد الناس عداوة لها .!

إن فـــي هـــذا المعـــرض الـــذي قدمه لويس عوض في كتابه الكثير من التخمين والافتراضات ، كقوله في كثير من الصفحات : وأقرب في ظني ، ص "158". وربما وجدنا ، وربما أعانتنا هذه الدراسة " ص "49". "وربما مـــادة قـــرى تنتمي إلى نفس جذر " أرج " ص" 240 ". " وهي فيما يبدو كلمة – كئود ، وكأداء العربية " وهو يقدم كلمة " كيء " بمعنى – تل – أو " – رابية – أو " هضبة " أو " أكمة " . إلى غير ذلك كثير ، ومبثوث في صفحات هذا الكتاب المضلل .. دون سند يعتد به أو مرجعية علمية.!

إنـــه كشـــكول قـــد يصلح إلى حد ما للذين يدرسون الأصوات في اللغات واستقاماتها ومعطياتها . ونصيب العربية .. أقل نصيب ، والهدف واضح بيّن ، وهو محاولة إيهام عريض ، بأن اللغة العربية .. من هذا المختلط المتعدد ، من لغات العالم، من خلال الكثير من التخمينات والافتراضات .. كما ينطق بذلك تفسير المؤلف نفسه ، ولاشيء سوى ذلك.! إنها قياسات وضرب أمثلة بعيدة في أكثر الأحيـــان والأحوال .! وإن أي دارس جـــاد

لا يطمئن لدراسة غير علمية ، ذلك أنها تتكئ على افتراضات وتقولات مختلقة ، ينقصها الدليل والتوثيق والأدلة ، فهي إذن رصد ونقل غير أمين ، فلا يوثق به ولا يعوّل عليه ، من غير مؤتمن ولا حجة .!

ومن العجب أن عوض هذا يدلل في كتابه الذي أتحدث عنه بآيات متعددة من الكتاب العزيز . وهو قد قرأه كله. وقرأ قول الحق عن نبيه إبراهيم عليه السلام : " ما كان إبراهيم يهوديا ولا نصرانيا ولكن حنيفاً مسلماً ولم يكُ من المشركين "[1]. في ص"9"..: " وثار إبراهيم على عبادة قومه ودعا للتوحيد وهاجر غربا إلى كنعان مع مريديه ، وكان اسم الإله الواحد الذي عبده إبارهيم " شداي " ، أي إله "الجبل" . وصدق الله القائل : " فإنها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور ". كيف يتفق لعاقل أن يقول إن نبي الله إبراهيم عليه السلام : ثار على عبادة قومه ودعا للتوحيد ". ثم يقول في الوقت ذاته : وكان اسم الإله الذي عبده إبراهيم – شداي – . فلو كان الذي أتى بهذين القولين المتناقضين " مجنونا " . لعذرناه ، ولكن أن يأتي به من يتصدى لما يسميه وأضرابه دراسة في جذور لغات شتى ، وهو تجميع لمقدمات صوتيات ، وليس مقدمة في فقه اللغة العربية .! فذلك هو الضلال والإفك والمروق .. لاسيما وأن قائل هذا التناقض الشنيع قرأ القرآن ، بدليل استشهاداته في دراسته بآيات شتى منه .! ولعلّ الله أراد أن يفضحه ، فقال ما قال .!

إن الكتاب العزيز يسوق إلينا في سورة " الأنعام " تأملات الخليل، وهو يبحث عن سبل الهداية .. قبل الوصول إلى منهاج الله القويم ، فتقول الآيات : " فلما جنَّ عليه الليل رأى كوكباً قال هذا ربي ؛ فلما أفل قال لا أحب الآفلين * فلما رأى القمر بازغا قال هذا ربي ؛ فلما أفل قال لئن لم يهدني ربي لأكونن من القوم الضالين * فلما رأى

الشـمس بازغة قال هذا ربي هذا أكبر ، فلما أفلت قال يا قوم إني بريء مما تشركون * إني وجهت وجهي للذي فطر السموات والأرض حنيفاً وما أنا من المشركين " * ونبي الله إبراهيم الذي حطّم أصنام قومه وتحداهم ، وقال كيف تعبدون ما تنحتون والله خلقكم وما تعملون " وقال لأبيه وقومه : " إنني براء مما تعبدون * إلا الذي فطرني فإنه سيهدين * وجعلها كلمة باقية في عقبه ". ووضعه قومه في المنجنيق ليرموا به في النار ، وجاء جبريل رسول السماء عليه السلام .. في ذلك الموقف الجلل ، فقال " " ألك لي حاجة ، فيرد عليه بلسان الواثق بخالقه : أما إليك فلا" ولسان حاله يردد .. علمه بحالي يغني عن سؤالي ". ويأمر رب إبراهيم والسموات والأرض والكون .. فيقول : يانار كوني بردا وسلاما على إبراهيم". وقال سبحانه : " وأرادوا به كيدا فجعلناهم الأخسرين ". واقرأوا جدال إبراهيم عليه السلام لأبيه – آزر – " يريد بعاطفة وحنو البنوة الهداية للأب : " يا أبتي إني قد جاءني من العلم ما لم يأتك فاتبعني أهدك صراطا سويا * يا أبتي لا تعبد الشيطان ؛ إن الشيطان كان للإنسان عصيا " * ويرد الأب الذي لم تجد فيه سبل الهداية من أقرب الناس إليه. " قال أراغب أنت عن آلهتي يا إبراهيم ؛ لئن لم تنته لأرجمنك ؛ واهجرني مليا " * وتظل عاطفة البنوة المؤمنة ، التي تريد الخير للأبوة الضالة ، فقال : " سلام عليك ، سأستغفر لك ربي إنه كان بي حفيا * واعتزلكم وما تدعون من دون الله وأدعو ربي عسى ألا أكون بدعاء ربي شقيا "[2]. والله يشهد ويقول : " ما كان إبراهيم يهوديا ولا نصرانياً ولكن كان حنيفا مسلما وما كان من المشركين "[3] ويقول القرآن : "إن إبراهيم كان أمة قانتا لله حنيفا ولم يك من المشركين "[4].

إن لويس عوض بقوله ذاك يكذب القرآن ، ويكذب على خليل

الله، الذي تبرأ من الشرك ، ووجه وجهه إلى الله ، وجهة التوحيد خالصا لـــربه ، فاتخذه خليلا ، قال تعالى : " واتخذ الله إبراهيم خليلا "[5]. فماذا نقول للويس عوض إلا ما قاله القرآن : " ألا لعنة الله على الكاذبين "[6].

وتتوالى افتراءات هذا الدعي ، فيقول في ص "13" وفي التوراة وفـــي مانيتون اتفاق على أن خروج بني إسرائيل من مصر كان في عهد موســـى . ولكن مانيتون يقول إن موسى كان معاصرا لخروج الهكسوس من مصر . وأنه هو الذي قادهم خارج مصر . ويقول مانيتون أن موسى كان كاهناً مصرياً ، أو على الأقل إنه كان كاهناً من كهنة مصر " .

أعجب ، كيف ينحرف رجل يكتب للتاريخ ؟ ولماذا لم يرجع إلى القـــرآن ليستشهد به وإن كان لا يؤمن به كمصدر مؤكد لأنه إلهي !؟ . ويستشـــهد بالتوراة المحرفة المبدّلة والمزورة. فالقرآن يؤكد أن خروج بـــني إســـرائيل من مصر كان في عهد موسى عليه السلام ، ويؤكد ذلك قول الله تعالى: " وأوحينا إلى موسى أن أسرى بعبادي إنكم متبعون "[7] إلى قوله سبحانه : " فاتبعوهم مشرقين "[8] إلى قوله : " وأنجينا موسى ومن معه أجمعين * ثم أغرقنا الآخرين* "[9].

وضـــلال لويس عوض يجعله ، في القرن العشرين ، في عصر العلم ، يكذب ويتبع مصادر كاذبة جاحدة مفترية بلا دليل ، وهى أقوال لا حجـــة فيها.! وهذا نقص وحطـــة في رجل يتصدر للتاريخ والحديث عن لغـــات عـــبر آلاف الســـنين ! كيف يصدق ويوثق به ، وأمامه مصدر لا تخالطـــه ريبة ، ولا ينتابه شك، وهو القرآن ، الذي قال الله فيه : " ولو كان من عند غير الله لوجدوا فيه اختلافا كثيراً ". وقال سبحانه فيه : "ما فرطنا في الكتاب من شيء ".

ألا يستحي عوض أن يقول عن كليم الله موســـى عليه الســـلام

وهو – أي هذا المضلّل – ينقل أباطيل تزعم أن " – موسى كان كاهنا – أو أنــه كــان كاهــنا من كهنة مصر "! لويس عوض الجهول ، يتصدر لتواريخ الصوتيات في لغات شتى ، ويزعم كاذبا أنه يكتب مقدمة في فقه الــلغة العربية !. فالله سبحانه وتعالى الخبير .. يرسل رسله إلى أممهم بمــا برعوا فيه . فعصا موسى أبطلت عمل سحرة فرعون ، لأنهم كانوا بارعين فيه ومتميزين ، ولذلك حين رأى أولئك السحرة معجزة موسى .. قــالوا " آمــنا برب العالمين رب موسى وهارون " ، ولم يبالوا بفرعون وعذابــه ، فقــالوا له حين أوعدهم بأن يقطع أيديهم وأرجلهم من خلاف ويصــلبنهم فــي جــذوع الــنخل " . قالوا في ثقة المؤمنين الآيبين إلى خالقهم: " قالوا لن نؤثرك على ما جاءنا من البينات فاقض ما أنت قاض؛ إنمــا تقضــي هــذه الحياة الدنيا * إنا آمنا بربنا ليغفر لنا خطايانا وما أكرهتــنا عــليه مــن السحر، والله خير وأبقى"[10]. وأرسل عيسى عليه السلام بالطب ليأسو الأدواء التي كانت منتشرة في زمانه ، وهو يمارس ذلك بإذن ربه ، وأرسل محمدا صلى الله عليه وسلم بما برع فيه قومه ، وهي الفصاحة والبيان ، فكانت معجزته القرآن .!

إن نــبي الله موسى يُعدّ " كاهناً " عند المضلين ، لويس عوض ومــن ينقل عنهم من محرفي التوراة والإنجيل ، وذلك فيما ساقه عوض إلينــا مــن أباطيله ، ونحن العالمون من الكتاب العزيز ، أن الله جل في عــلاه أوحي إلى أم موسى ما نجده في مطلع سورة " القصص " .. في قوله تعالى : " نتلو عليك من نبإ موسى وفرعون بالحق لقوم يؤمنون " إلى قولــه تعــالى : " وأوحينا إلى أم موسى أن أرضعيه فإذا خفت عليه فألقيــه فــي اليــم ولا تخــافي ولا تحزني إنا رادوه إليك وجاعلوه من المرســلين * فالتقطه آل فرعون ليكون لهم عدوا وحزنا "[11].! وموسى الذي قال القرآن في حقه : " ولما بلغ أشده واستوى آتيناه حكماً وعلماً "

ثـم تتتالى الآيات القرآنية في سورة القصص ، حين يدخل المدينة على حيـن غفلة من أهلها ، ويجد رجلين يقتتلان – هذا من شيعته وهذا من عدوه –، وينتصر للذي من شيعته على الذي من عدوه فيقتله . ثم يدرك موسى ذلك الجرم ، فيعلن أن ذلك من عمل الشيطان ، ويؤوب إلى ربه : " قال ربي إني ظلمت نفسي فاغفر لي فغفر له "[12]. ويعلن أنه لن يكون مدافعا عن المجرمين، بما أنعم الله عليه من الأيد والقدرة. وتتكرر حاله مع صاحبه .. الذي استنصره بالأمس .. يستصرخه . فيقول له موسى – إنـك لغـوي بيـن –. وحين هـم "أن يبطش بالذي هو عدو لهما ، قال الرجل : يا موسى أتريد أن تقتلني كما قتلت نفسـاً بالأمس " إلى قـول الحـق : " وجاء رجل من أقصى المدينة يسعى قال يا موسى إن الملأ يأتمـرون بـك ليقتلوك فاخرج إني لك من الناصحين * فخـرج منها خائفـاً يترقب؛ قال ربي نجني من القـوم الظالمين "[13]. إلى أن ورد ماء مدين وسقى للامرأتين ، ثم تولى إلى الظل وقال : " ربي إني لما أنزلت إليَّ من خير فقير " . ثم ذهب مع إحداهما التي جاءته إلى أبيها، وبعد أن قص عليه القصص ، طمأنه بقوله: " لا تخف نجوت من القوم الظـالمين". وعمـل أجيـراً عنده ، بين ثماني وعشر سنوات .. لقاء زواجه من إحدى الامرأتين .. وفق اتفاق . ويقول موسى كما في قول الحـق : " ذلـك بيني وبينك أيما الأجلين قضيت فلا عدوان عليَّ والله على ما نقول وكيل"[14]. أهذا منطق ولغة – كاهن – يا لويس عوض.. أوجـه إليـك هـذا الخطـاب.. أنت ومن هو على شاكلتك في القديم والحديـث والغـد القريب والبعيد .. وكم تمنيت أن أكتب هذه السطور ولويس عوض حي ، ليقرأ ما يفضحه ويلجمه بالحجة والبرهان . وقد لا يجـدي مـنطق الحق .. عند الملحدين والضالين والمكذبين ، لأنهم بعـدوا عـن طـريق الحق والعدل والهدى !.. هذا هو موسى قبل أن

يتلقى الرسالة من ربه ، واسأل أولي الألباب ، وليس منهم لويس عوض ، أهذا خطاب كاهن ؟ ونحن ندرك سبيل الكهنة الدجالين والمخبولين الكذابين المفترين ، من السحرة والمشعوذين .! إنه منطق لويس عوض عن رسل الله .. إبراهيم وموسى ومن إليهم من الأخيار .. الذين اصطفاهم ربهم . قال تعالى : " إن الله اصطفى آدم ونوحا وآل ابراهيم ، وآل عمران على العالمين * ذرية بعضها من بعض والله سميع عليم "[15]. ولا حاجة بنا أن نتلقى من لويس عوض ، قصة موسى.. حين حل في دار فرعون، ففي كتابنا ودستورنا القرآن .. أصدق وأوثق مما عند لويس وأساطير الأولين ، التي ينقلها إلينا ويوهمنا بها أنها مصادر مسلّم بها . وهذا الهراء يقوله لغيرنا من السذج .. الذين لا يفقهون ، والذين لم يكن عندهم كتابنا وحججنا وأدلتنا التي لا يأتيها الباطل من بين أيديها ولا من خلفها ، لأن كتابنا وحي من الله لرسوله ، الذي قال فيه : " إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون". فليقل لويس وأضرابه من الضلال ما يشاءون ، فلن يصدقهم أحد ، لأنهم يقدمون باطلا ، والباطل زهوق بنص الكتاب العزيز . ونحن نقول: لا يصح إلا الصحيح ، والذين يفترون الكذب لا يفلحون . ولويس عوض الذي يطعن في رسل الله ويرميهم بالأضاليل زورا وبهتانا ، وهو قد قرأ القرآن لأنه يستشهد به ضد نفسه ، عليه من الله ما يستحق ، وهو : " يسمع آيات الله تتلى عليه ثم يصر مستكبرا كأن لم يسمعها ؛ فبشره بعذاب أليم "[16].!

إن أعداء أمتنا المسلمة ، منذ أشرق نور الهداية قبل أربعة عشر قرنا ، ما يفتأون يكيدون لنا .. حسداً من عند أنفسهم لأنهم استكثروا علينا أن نكون هداة مهتدين ، وحرموا الهداية ، لأنهم أعرضوا عن ذكر خالقهم ، ولأنهم عشوا عن ذكر الرحمن ، فقيّض لهم شيطانا ليكون لهم قرينا ، وإنهم ليصدون عن السبيل ، ويحسبون أنهم مهتدون".

ويمضي في ضلاله البعيد ، طعناً في كليم الله موسى عليه السلام ، حيث ينسب إليه المزيد من الأباطيل ، فيقول في ص "12" فلما وقع بصر بنت فرعون على الطفل رق له قلبها فأنقذته وتبنته ". ونحن نقرأ في كتابنا العزيز أن امرأة فرعون هي التي دافعت عن الطفل موسى. وفي قول الله عز وجل : " وقالت امرأة فرعون قرة عين لي ولك لا تقتلوه عسى أن ينفعنا أو نتخذه ولداً " ، أما الذي أنقذه بحق فهو الله، ونحن نقرأ المزيد في سورة القصص قول الحق : " وأوحينا إلى أم موسى أن أرضعيه فإذا خفت عليه فألقيه في اليم ، ولا تخافي ولا تحزني، إنا رادوه إليك وجاعلوه من المرسلين * فالتقطه آل فرعون " إلى آخر هذه الآيات البينات.! في ص "14" ، ينقل إلينا عوض المزيد من الفرية ، عما يروى لأن أساطير صاحبه " مانيتون " الذي يقول : " إن موسى كان كاهنا مصريا في معبد "رع" بهليوبوليس يحمل اسم أوسرسيف". وقد بينت في السطور الآنفة أن موسى عليه السلام إنسان مؤمن قبل أن تبلغه الرسالة وسقت الأدلة من الكتاب العزيز في سورة القصص. وينقل الكاتب المزيد من الأساطير.. في ص "15" عن موسى وشعب أورشليم ، فيقول: " قيل إن الكاهن الذي وضع سياستهم وشرائعهم كان بالمولد من هليوبوليس ، وكان اسمه – أوسرسيف – المأخوذ من اسم (Osiris) الذي كان إله هليوبوليس ، ولكن عندما انتقل إلى أولئك القوم تغير اسمه وسمى موسى ، بمعنى "ابن النهر" بدلاً من اسمه القديم ". وموسى : كلمة فرعونية قديمة " موسيه " معناها (الطفل)، هكذا بكل وقاحة ، وفي أواخر القرن العشرين ، ينقل إلينا هذا المفتري ، هراءً ويوهمنا أنه يكتب مقدمة في فقه اللغة العربية ، ينقل إلينا هذه الأضاليل ، وهو يعلم أن بأيدينا كتابا " لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه تنزل من حكيم حميد". أجل : " ينقل إلينا هذه الترهات عن رسول من رسل الله .! ولعل الله أراد أن يفضحه فأوقعه في شر

أعماله ، لنأتي إلى عمله فننسفه نسفا بأدلة وبراهين وحجج من الحق ، لا يزيغ عنها إلا هالك .. إننا مؤمنون بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم الآخر . ومتمسكون ومصدقون لكل ما جاء في القرآن، الوحي من السماء إلى خاتم الرسل ، محمد بن عبدالله صلى الله عليه وسلم.

ويمتد الأفك والضلال ، فيما ينقل هذا المفتري عن قدوته "مانيتون " ، فنجد في هامش بص "16" قوله : " ومع ذلك فكل هذا لا يتفق في التاريخ مع الرأي السائد القائل بأن خروج بني إسرائيل كان في عهد منفتاح . ولكنه يؤكد أن موسى كان من مواليد هليوبوليس ، وأنه كان كاهنا في معبد "رع ". ويتساءل : هل كان موسى مصريا قاد ثورة دينية على حساب وطنه – أم تراه كان طفلا من بني إسرائيل نبت نباتا مصريا وانخرط باسمه المصري أوسرسيف في الكهنوت المصري ، وبعد أن تعلم حكمة المصريين ارتد إلى قومه ؟ على كل فإن الصورة التي يرسمها مانيتون له هي صورة زعيم سياسي يحيك المؤامرات ويلوث يده بالدماء وليست صورة نبي يريد أن يخلص قومه من سياط المصريين " . هذا هو وعي أستاذ .. يكتب في أواخر القرن العشرين .. لأمة متحضرة في عصر الحضارة والمدنية ، والأدلة في كل مكان ، تدحض الزعم الباطل والخلط . وقصة موسى في أصدق مصدر لا يخفي شيئا ، هو القرآن واضحة بأدلتها . لكن أعداء الرسالات الهادية ورسل الله ، ينقمون على المؤمنين .. في حين أنهم يدينون جرائم بني إسرائيل في التاريخ وإلى اليوم من فضائح بشعة وقهر وفساد في الأرض .! ولعل ما اتهم به موسى من تلويث يده بالدماء ، قصته التي قدمتها آنفا .. قبل أن يبعث ، وهو انتصاره لأحد شيعته على الذي من عدوه – فوكزه موسى فقضى عليه – ثم أعلن كما يحدثنا القرآن ، أن ذلك من عمل الشيطان ، وطلب من ربه المغفرة فغفر له – سورة القصص .!

وأنا أعجب من هذا – الجهبذ – ، حيث نراه في هامش

صفحتي: " 17 ، 18 " يسوق اسم السور والآيات التي تتحدث عن " فرعون " بدءاً من سورة البقرة ، ومروراً بآل عمران ، والأعراف ، والأنفال ، ويونس ، وهود ، وإبراهيم ، والاسراء ، وطه ، والمؤمنون ، والشعراء ، والنمل ، والقصص ، والعنكبوت ، ص ، وغافر ، والزخرف، والدخان ، ق ، والذاريات ، والقمر ، والتحريم ، والحاقة ، والنازعات ، والبروج ، والفجر . ويذكر في الصفحة نفسها هامش "2" ، فيقول : أما بالنسبة "للعزيز" – أي عزيز مصر الذي اختار نبي الله يوسف الصديق عليه السلام وزيراً لخزانته – ويكمل قوله : فقد ورد ذكره في سورة واحدة هي " سورة يوسف" إلخ.. ومع ذلك نراه يقول في آخر ص "17".. في غير تبيّن ولا معرفة ، يقول : ويبدو أن القرآن يفرق بين "فرعون " و" العزيز ". فحيث الكلام عن موسى وخروج بني إسرائيل والطغيان ، فالإشارة إلى " فرعون " ، وهو منفتاح ملك مصر الطيبي ، وحيث الكلام عن يعقوب ويوسف ودخول بني إسرائيل ، فالإشارة إلى العزيز ، وهو ملك الهكسوس حاكم مصر من " أفاريس " . لويس عوض، الباحث الدارس ، الذي يقدم سور القرآن .. بدءاً من " البقرة " إلى " الفجر"، التي جاء فيها ذكر فرعون ، وسورة واحدة ، هي " سورة يوسف".. التي تحدثت عن عزيز مصر ، يعلن حسبما نقلت ما كتب ، وهو غير مطمئن في فهمه وإدراكه ودرسه ومعارفه .. التي يزعم فيقول: " ويبدو أن القرآن يفرق بين " فرعون " و" العزيز " . ونقول له كما قال الكتاب العزيز: " فإنها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور " . هذا الكاتب قرأ القرآن كله ، من أوله إلى آخره ، بدليل أنه تتبع ورود ذكر – فرعون ، ووقف على ما يريد الوقوف عليه ، وهو يعلم أن هذا الكتاب دستور المسلمين ودليلهم وحجتهم .! ولا يهمني أن يؤمن به أو لا يؤمن ، ويصدقه ، ويأخذ به أو لا يأخذ ولا يصدق ، ولكنه مصدر حق باق منذ أكثر من أربعة عشر قرنا ، ومع ذلك يعرض عنه، ليسوق إلينا أساطير

الأوليـن ، ليغالطـنا ويوهمنا أنها مصادر.! ويبدو لي أن لويس عوض جـاهل بـتاريخ مصـر ، ذلك أن الأقباط القدماء في مصر القديمة كان يُطـلقون عـلى حاكمهم لقب " فرعون " إذا كان من جنسهم ومن أبناء جـلدتهم ، ولقب " العزيز" إذا كان حاكمهم من الغزاة المحتلين الأجانب . وحاكمهم أيـام موسـى عليه السـلام كان مصرياً قبطياً ، ولذلك فهـو " فرعون ". أما حاكمهم أيام يوسف عليه السلام فهو من الغُزاة الأجانب الهكسوس ، ولذلك فهو " العزيز ".! ثم هو يعيش في بلد إسلامي .. من مصـادر تشـريعه القـرآن ، وفيه الأزهر الشريف .. الذي يدرس فيه القرآن والسنة المطهرة والتفسير والفقه الإسلامي وتاريخ الإسلام . ومع ذلك نراه ، ويسعى جاهدا ، ليشكك في كل حقيقة – في وضح النهار –، ونحن المسلمين مطمئنون ومصدقون بقول خالقنا في دستورنا الخالد : " ولا يحيـق المكر السيء إلا بأهله ".! وصدق الله القائل : " وتراهم يـنظرون إليـك وهـم لا يبصرون ". مع كل هذه الأدلة والبراهين ، ينساق هذا العتل إلى الباطل الزهوق ، وإن باطله لا يجد من يقبل عليه إلا الذيـن عـلى شاكلته ، ومع ذلك لن يبقى ، ولا يتاح له نجح، لأنه فسـاد فـي الأرض ، ولأن المفسـدين عاقبـتهم وخيمة بأدلة الكتب السـماوية ، وفـي مقدمـتها القرآن ، ولأن العدوان والظلم عاقبتهما وخيمـة كذلـك .! وصاحبنا قرأ قصص الأولين في القرآن والتاريخ ، ومـنهم قـارون الـذي كان من قوم موسى فبغى عليهم . ماذا كانت عاقبته ؟: " فخسفنا به وبداره الأرض ، فما كان له من فئة ينصرونه ومـا كـان من المنتصرين ". لكني أردد قول الحق : " فمن يهدي من أضل الله "؟ . وكذلك كانت حال فرعون وهامان ومن إليهم من الطغاة، الذين ضرب بهم الأمثال في الكتاب العزيز .

إن هـذا الأعمى لويس عوض ، قد قرأ القرآن كله .. ومع ذلك

تعمى بصيرته ، لينقل إلينا تلك الترهات من الأساطير المفتراة ، والتي تقول إن موسى كان كاهنا حسبما نقلت مما قدم إلينا في كتابه الضلالي.! ولو كان عند هذا المبطل ذرة من إنصاف وعدل ، لقال وهو ينقل ذلك الضلال المبين ، إن القرآن خاطب أم موسى ، وهو ما يزال رضيعا ، في سورة القصص بقوله سبحانه : " فإذا خفت عليه فألقيه في اليم ولا تخافي ولا تحزني إنا رادوه إليك وجاعلوه من المرسلين " . كيف يكون رسولا وكاهنا في الآن ؟. كما قرأ لويس عوض قصة موسى كلها في سور القرآن ، عبر مراحل حياته إلى أن اختاره ربه نبيا ورسولا .!. أين العدل في النقل والحكم ، وأين الحق .. لاسيما في عصر النور ، في وسط الوطن الإسلامي ، وفي أكبر بلد ، فيه الأزهر وعلماؤه ؟ وفيه كليات تدرس التاريخ القديم والحديث ، وفيه الفقه وأصول الدين!؟ أكل هؤلاء جميعهم لا يعلمون ، وملحد واحد يعرف ، ويجرؤ على بث سمومه في العالم الإسلامي.. باسم – مقدمة لفقه اللغة العربية –، أكثرها صوتيات، لا علاقة لها بفقه اللغة ، وباقيها طعن في رسل الله وتاريخ المسلمين وزعمائهم ، كما صنع في كتابه هذا ، حيث ساق إلينا أحاديث الزنادقة المبطلين وترهاتهم ، لأنهم فرق ضالة مضلة . كما فعل بالطعن في رمز إسلامي .. ويعتبر تلك الأباطيل أدلة وتاريخا وإدانة لرموز الإسلام والمسلمين . ومن جهل هذا الدعيّ .. ظنه أن زمني فرعون موسى وعزيز مصر صاحب يوسف الصديق زمن واحد.. كما قدمت آنفا .!

ويقول لويس عوض .. في ص "20" : كذلك من حقنا أن نشتبه في أن " تل العمارنة " ، بالقرب من ملّوى ، اتخذت اسمها من آل عمران، أو من عمرام أبي موسى بحسب ما تقول " التوراة " التي تسمي أخت موسى أيضا " مريم بنت عمران ". ونحن نقرأ في كتابنا العزيز أن

هــذه الأخوة بين موسى ومريم أخوة عقيدة وليست أخوة نسب . وعلى أي تــوراة يستند الكاتب الغافل ؟ .. أعلى كتاب بني إسرائيل المحرف ، الــذي غيــروا وبدلوا فيه ، فلم يعد كتابا سماويا ، والقرآن الكريم يثبت ذلــك فــي بعــض نصوصــه ، ونحن في غنى أن يزودنا هذا الكاتب المنحرف بنقلياته الاسطورية والتخمينية .! وهو كذلك يعود مجدداً .. ليقــول في هذه الصفحة كذبا وبهتانا، بأن التاريخ وعلم الآثار يحدثانه عــن : أثر ثورة اخناتون التوحيدية في ظهور العقيدة الموسوية " إلى أن يقــول : وهــو مــا يؤيد أقوال مانيتون بأن موسى كان في الأصل كاهــنا مصــريا مــن كهنة رع في معبد هليوبوليس " . ويمضي هذا الــتكرار المقيــت عــن نبي الله موسى ، كأن الأمر راق له في نسبة الكهانــة إلى موسى ، لأنه يرضيه ويرضي أعداء الله ورسله ، ويعود إلى تكرار أن ابنة فرعون أخذت الطفل موسى ، ويسميه عوض الطفل الإســرائيلي ، ويؤكــد التجني رغم أنه يعرف الحق ولكنه يحيد عنه ، فيقــول : وبالطــبع ليس هناك تعارض بين قصة مانتون عن الكاهن المصــري أو سرسيف الذي لجأ إلى بني إسرائيل مع أتباعه ثم تسمى باســم "موسى"! ويدخل الكاتب الضلالي في التخمينات ، فيقول : فمن الجائــز أن هــذا الطفل الإسرائيلي الأصل ربى في بلاط فرعون بوصفه مصــريا متمصراً ولقن عبادات المصريين ، بل وربما انخرط في سلك الكهــنة وصــار كاهــنا من كهنة رع في معبد هليوبوليس ولكنه كان يعــرف بأصــله الإسرائيلي ". هذا هو فهم ووعي هذا الكاتب الضال ، الــذي عرف قصة موسى من القرآن ، ومع ذلك يذهب إلى الأساطير والتخميــنات والأباطيل .! ذلك أن – ربما – و – في تقديري – ليس مــنطق كاتــب يتحدث في الحقائق التاريخية . وذلك حينما يقــول في ص "21" : وفي تقديري أن اسم " عمران " ومشتقاته له علاقة باسم –

العمو – أو – العمرو –؟ وكذلك قوله في ص "22" : ولعل بني إسرائيل هم قبائل " العمو ". ذلك أن هذا ليس أسلوب دارس : لعل وربما" .! حتى إنه قال في هذه التخمينات وهو يتخبط ، بحثا عن جذور نبي الله موسى عـليه السلام ، وذلك في هامش ص 22 : " ويبدو أن موسى الإسرائيلي أو العمــوري المتمصر درس في نفس الجامعة وتأثر بنفس الفلسفة في جــبل اخناتون ". وهذا الكاتب الذي يعيش في عصر الحضارة والنور ، في القرن العشرين، يتكئ على – التوراة – المحرفة والمبدلة ، وهي قبل ذلك كتاب سماوي من عند الله .!

في آخر ص "24" يقول لويس عوض : وقد ذهب بعض العلماء إلى افــتراض أن شبه جزيرة العرب كانت في زمن قديم موغل في القدم أكــثر خصــوبة مما هي ثم أصابها الجفاف فأدى ذلك إلى هجرة سكانها الأصــليين إلى وديــان الأنهار والسهول المحيطة بشبه الجزيرة ، ولكن موســكاتي وغيره يرفضون هذا الرأي لأن الشواهد العلمية تؤكد أنه لم يحدث أي تغير في مناخ الجزيرة منذ فجر التاريخ المعروف ، أي الألف الثالــثة أو الرابعة قبل الميلاد ". وأنا أقول لعوض ومؤرخيه .. الذين لم يصلوا إلى حقائق ، أن نبي الإسلام قال بما لا يدع مجالا للشك ، لأنه لا ينطق عن الهوى .. كما زكاه ربه ، قال عليه السلام : " لا تقوم الساعة حــتى تعود بلاد العرب مروجا وأنهارا ". وهذا يؤكد أنها كانت قبل ذلك مــروجا وأنهــارا ، وأن مؤرخي لويس عوض الذين يرفضون ذلك في الماضي .. علمهم قاصر وناقص ، وقد كذبوا في رفضهم لأنهم مخمّنون، ومــا نقوله مؤكد وبعيد عن الافتراض . وقد كانت اليمن جنة خضراء ثم أصــابها الجفــاف ، وقد سميت باليمن السعيد ، والكاتب يشكك في ذلك ويعتــبره افتراضا. بالنسبة إلى العصر الجليدي ، حيث كانت حضارات في أطراف شبه الجزيرة، في الألف الثالثة والألف الثانية قبل الميلاد .. كمــا يقــول الدكتور جواد علي . ويظل لويس عوض يضلل ، فيقول في

ص "25"، وهــو يـتحدث عــن الحضارات الآرية في الشرق القديم وفي أوروبـا : " ولكن كل هذه الافتراضات لا معنى لها خارج الانثروبولوجيا الطـبيعية والجغرافيا الجنسية ما لم تقترن بآثار الإنسان على الأرض ". وهــو يسـميها تشنجات بشرية تحتاج في تفسيرها إلى تشنجات بشرية وجيولوجيــة أو أيكولوجية ". ونفي الكاتب لا يركن إلى أدلــة ، وهو لا يعـلم ، ولا يسـلم بمـا يعلم .. لأنه لا يريد ، ولندعه في تشنجاته التي اخــتارها مسارا له وذريعة لجاهل ، يتصدى للعلم والتاريخ والبحث وهو أعــزل ، وكــل ذلـك في سبيل فقه اللغة العربية ، الذي أغاظه وأحزنه وأرّقه.! وقال في "26" دون أدلة : " وقد انتهيت في أبحاثي في فقه اللغة العــربية إلى أن الــلغة العربية هي أحد فروع الشجرة التي خرجت منها اللغات الهندية الأوروبية ".

فــي ص "41" ، أجد نفسي أمام انتقال مفاجئ من الكاتب ، ليس بينه وبين سابقه رابط ولا فاصل عنواني .! وأسأل : كيف أصبحت اللغة العــربية – الهندية الأوربية – كما ينقل المؤلف .. عربية فصيحة ، نزل بها الكتاب العزيز . كيف صار هذا التحول ، والمؤلف لا يقدم إلينا شيئا يستند عليه ، وإنما يقفز بنا بلا مقدمة ولا أدلة ، وهو خلل في الدراسة، وتصبح النماذج .. في الفصل الأول – هذا – فيما يتعلق بالعربية واهية لا يعوّل عليها !؟ وكيف يقبل من دارس ، تخصص في اللغة الإنجليزية ، أن يقــدم إلينا أحاديث عن جذور لغات أكثر أدلتها أوهام، ونحن معنيون فقط بعربيتنا ؟ وإن ما نقله عن أعلام لغتنا .. فنحن نعرفه وندركه ، ولا حاجــة لنا أن يدلنا عليه .! وكيف نقبل منه ما يقول.. والتاريخ يؤكد لنا أن أبــا العــرب إســماعيل ابن إبراهيم الخليل عليهما السلام .. قد تعلم العربية ، منذ زمن عميق في التاريخ من قبيلة جرهم ، التي جاورته في مكة ؟

ويــنقل إليــنا الكــاتــب فــي صــفحتي "42 – 43" مــا سجله

الجوهري.. صاحب الصحاح – في اللغة – في ص 328 هـ .. في كتابه " الألفاظ والحروف " قولـه : " واللسان العربي القديم لم يؤخذ من لخم أو جـذام لمجاورتهم أهل مصر والقبط ، ولا من قضاعة وغسان وإياد لمجاورتهم أهل الشام ، وأكثرهم يقرأون بالعبرية ، ولا من تغلب واليمن لمجـاورتهم اليونـان ، أي لشدة اتصالهم بهم ، ولا من بكر لمجاورتهم النـبط والفرس ، ولا من عبد القيس وازدعمان في البحرين لمخالطتهم للهند والحبشة، ولا من بني حنيفة وسكان اليمامة ، ولا من ثقيف وأهل الطائف لمخالطتهم تجار اليمن المقيمين عندهم ، ولا من حاضرة الحجاز لأن ألسـنتهم فسـدت لمخالطتهم غيرهم من الأمم وهم ينقلون إليها لغة العرب بعد الفتح العربي "(17).

إن هـذا المتناقض الخبيث .. الذي ينقل إلينا ما أثبته الجوهري مـن نقـاء عربيتـنا ، وأنهـا لم تأخذ لسانها من القبائل التي عددها ، لمجاورتهـا واختلاطها بالأعجام لساناً ، يرجـع بنا القهقري في ص – 12 – ليؤكد على أسماعنا .. مرات ومرات ، لا يمل التكرار غير المجدي عندنا .. مهما يحاول ويصاول ، فيقول : إن صلب اللغة العربية ذاته كان مـن نفس الشجرة التي تفرعت عنها المجموعة الهندية الأوروبية حتى قبل هجرة العرب من موطنهم القوقازي إلى شبه الجزيرة التي تحمل الآن اسـمهم" . هذا الكلام يساق بلا دليل ولا برهان ، ولكنه إمعان في الكيد لـلعربية وأهـلها.. الذيـن يجعلهم من القوقاز ، ليربطهم بالعجمة نسلا ولغـة، وهـم ولغـتهم دخلاء على العرب والعربية .! وما علاقة العرب بالقوقـاز ، ولسانهم عربي ، وجذورهم نبتت في الجزيرة العربية !. ما هـذا الخـلط الباطل ، من كاتب يقحم نفسه في تاريخ الأجناس البشرية وسـلالاتها ، واللغة العربية وجذورها ، ليجعلنا ويجعلها غرباء الانتماء والأصـل ، ودخـلاء ، لا أصـالة لنا، وإنما هو انتماء طارئ .. وتحول

تدرج عبر التاريخ.! إنه لشيء عجاب .. هذا التدليس ، وهذا الوهم الذي يحـاول مفـتر جـاهل أن يلبسـنا إياه ، ناصبا نفسه فقيها في التاريخ وحضـارات الأمـم ، وجذورهـا ، وأصل لغاتها ، كيف تكونت ، وكيف انحـدرت ، وكيـف أصـبحت !؟ وهو يقرأ مقولات علماء اللغة العربية وتاريخهـا وما ألفوا فيها وعنها ، ولكنه لا يؤمن بما يقولون ويثبتون ، وإنما بما يمليه عليه عقله وقلبه .!

يمضـي لويس عوض في البحث عن جذور العرب ومنحدراتها وكذلـك لغـتهم ، التي ينسبها إلى مجموعة اللغة الهندية الأوربية .! إن هـذا المـبطل .. لم يرعو من الدرس الذي لقنه له المحقق الكبير محمد محمود شاكر.. في كتابه " أباطيل وأسمار" ، ذلك أن في نفسه مرضا من العـرب وقـرآنهم ولغـتهم العربية الباقية ! زاده الله مرضا وله عذاب عظيم، كفاء أباطيله وافتراءاته وبهتانه ..!

إنـا نحـن العرب المسلمين ، قد لا يشغل بالنا .. هذا الافتئات عـلى لغتـنا العربية وتطوراتها ، ويكفينا أنها عربية ، نزل بها الكتاب العزيـز على قلب سيد وخاتم الرسل صلى الله عليه وسلم ، قال تعالى : "قـرآنا عربيا غير ذي عوج". وقال سبحانه : "ولو جعلناه قرآنا أعجميا لقالوا لولا فصلت آياته ". وهي لغة باقية إلى يوم القيامة ، وكان بجانبها لغـات أخرى ، قد شاخت وبادت وغابت . وما رصده لويس عوض من أوهـام وتقديرات .. لا يعوّل عليه ولا يؤبه له . المهم هو لغتنا الشاعرة الـباقية .! ، وأنـا أعـتقد أن بلاغتها وبيانها لا يوجد في لغة أخرى ، وكذلك مفرداتها .! إنها لغة مشرقة في بيانها ، لأن الله سبحانه وتعالى.. هو الذي علم الإنسان البيان ، كما جاء في مطلع سورة الرحمن .

إن لويـس عـوض .. يحاول أن يرد العربية إلى جذور هندية أوربية ، دون دليل وبلا حجة .! إن لويس عوض حسدا من عند نفسه..

يستهين بالعربية وينقص من قدرها .! ولو كان حيا لقلت له : ولماذا اتخذتها لغة لك ؟. ولماذا لم تكتب بالإنجليزية.. التي تعلمت ، أو بالقبطية؟ . ثم ما شأن لويس عوض وجذور العربية ؟ ما شأنه ، وهي ليست لغته ولا لغة أهله ؟. لعل بقاءها عبر القرون الطوال ، واختفاء اللاتينية والرومانية واليونانية القديمة وغيرها من اللغات أغاظه .! ورحم الله الشيخ شاكر ، فقد كفانا يومئذ بردوده على هذا المفتري ، غير أنه لا يرعوى ، لأنه لم يَسْتَحِ، لذلك فهو يفعل ما يشاء ، كما جاء في الحديث النبوي الذي يقول : " إن مما حفظ الناس من كلام النبوة الأولى إذا لم تَسْتَحِ فاصنع ما شئت".! وإن كل ما قاله لويس عوض .. في ص "50" عن طبقات اللغة العربية ، باطل وزور ، لأنه لا دليل عليه يوثق به ، ولكنه أباطيل وزور ، وكذب وبهتان . وصدق الله القائل : "أما الزبد فيذهب جفاء ، وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض".

إن لويس عوض ، ليظهر عواره وسوء نيته ، حين يجنح إلى الاستشهادات التي لا يعول عليها ، لأنها لم تكن في صميم العربية ، مثل " رسالة الغفران " لأبي العلاء المعري .. وخيالات ليس فيها مرجعية يعتد بها .! إنها أوهام جانح وخيالات شاعر جامح ، وإنه لباطل أريد به حق ، وما هو من الحق في شيء ! ورسالة الغفران.. ومثلها كتاب " الجحيم " لدانتي الإيطالي . وهذا ما يروق للويس عوض وأضرابه من أعداء الإسلام والقرآن واللغة العربية .!

ويدور حديث المعري عن آدم والجنة واللغة العربية إلخ : ونقول إن جنة آدم في الدنيا ، لم تكن الجنة الموعودة . والجنة تعني في العربية الحديقة وما إليها كالبستان . ونقرأ في القرآن قول الحق : "ودخل جنته وهو ظالم لنفسه " سورة الكهف . والله قد خلق آدم ليعمر الأرض ، بدليل قوله تعالى : " وإذ قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة " .!

أكـبر الظن أن لويس عوض ، لو سئل : هل رسالة الغفران .. مما يعول عليه كمرجع يستشهد به ، وحجة ودليل في العقيدة الإسلامية؟ وهل هي كتاب لغة ؟. إذاً كتاب دانتي – الجحيم – مثلها !؟ . إن عنوان الفصـل الثاني من هذا الهراء : " اللغة ونظرية الوحوش ". ودعونا نَرَ لنرى .. ما قدم لويس عوض فيه ، والكتاب كما يقال يقرأ من عنوانه ، وهو – رسالة الغفران – ، وأي غفران يريد عوض وقبله صاحب الكتاب أبو العلاء المعري .!؟

إن لويـس عوض يدخل بنا في متاهة التشكيك ، من خلال فرق الضلال ، مقارنة بأهل السنة والجماعة ، ليكون الجدل والتكفير والباطل والزور والتفرقة .. من خلال الفرق الضالة ! ذلك ما يريده عوض ، لأنه يفـرحه ويرضيه ، ويسعده كثيرا .. لأنه باطل ! يتلاقى مع هواه ونفسه وتوجهه ، ولأنه ضد حياة أمة مؤمنة عزيزة .

إن لويـس عوض .. ينقل عمداً أقوال اليهود ، الذين يسقطون اسـم إسـماعيل بن إبراهيم الخليل عليهما السلام ، يحاول اسقاطه من التاريخ .. من خلال مصادره العابثة المحرفة ، فلا يذكر إلا اسحق . ولو كـان هذا الكاتب ينشد الحق ، وهو ما يفترض من أمانة ، ولكن أنَّى له ولأمـثاله الحـاقدين الأمانة ! ذلك أنه قد قرأ القرآن.. بدليل استشهاده بآيات منه ، وتتبعه في كل سورة عن السور التي ذكرت .. بحثا عن اسم فرعون في عهد موسى ، فلماذا لم يقل إن لخليل الله ابنا اسمه إسماعيل، قبل اسحق ! والله ذكر اسم إسماعيل باسمه في قوله تعالى : " وإذ يرفع إبراهيم القواعد من البيت وإسماعيل " . لو كان هذا الكاتب المنحاز إلى الـباطل .. ذكر هذا الوجه في نقله ، لقلنا إنه جنح إلى شيء من حق ! لكـن أنّى له ذلـك .. وتوجهه في كتابه فيما يختص بالمسلمين والرسل ورمـوز الإسلام منحاز إلى الظالمين والجاحدين ، كما رأينا في أمر نبي

الله موسى عليه السلام ، الذي ظل يردد اسمه في صفحات كتابه .. بأنه كـــاهن : " كـــبرت كـــلمة تخرج من أفواههم إن يقولون إلا كذبا ". وقد ألجمناه بالحجة والبرهان من الكتاب العزيز : بأن موسى لم ينحرف عن الدين القيم وملة إبراهيم ، وقد شهد له ربه في وعده لأمه ، أنه سيرده إليهـــا ، وأنه جاعله من المرسلين ! لويس عوض كاليهود الذين يقتلون الأنبياء بغير حق ، وإن اختلف المسلك والتوجه . ونردد قول الله تعالى: " ومـــن أظـــلم ممـــن أضَلّ الله ". ! ذلك هو الكاتب الظالم لنفسه ولغيره لويس عوض.!

ويعلن لويس عوض في ص "53" ، أن " المعري لم يأت بجديد، وإنمـــا كان ينحاز بوضوح إلى رأي المعتزلة والفلاسفة في تلك المناظرة الكبرى التي شطرت الفكر الإسلامي نحو ثلاثة قرون ".! وينغمس عوض فـــي الـــتوحيد والعدل وخلق القرآن، وأن الإنسان مخيّر لا مسيرّ – وإلا لامتنع العدل – كما يقول . ولست بسائر في هذه الأمور ، التي فرغ منها أهـــل الســـنة والجماعة وعلماء المسلمين الملتزمين بنصوص الشريعة الســـمحة .! وتتبع مقولات الشانئين والمنحرفين ، فيقول في ص "54" : "وبالطـــبع كـــان هذا يتضمن أن الإسلام الصحيح فيه طبقات غير طبقات الإيمان والتقوى والعمل الصالح ، وهذه هي طبقات العرق العربي واللغة العربية وهو ما لم ينص عليه صراحة في التاريخ الإسلامي خشية الفتنة ولمخالفته صراحة لجوهر الدين".! ساق هذه السطور .. وهو يتحدث عن الحكومة الدينية ، وعن العرب والمستعربين .!

وإني لأعجب والعجب لا ينتهي ، ما علاقة الملل والنحل والفرق الضالة ، وقضية كتاب يبحث في مقدمة فقه اللغة العربية ، ما علاقة هذا بذلك ؟ . إن المنهجية التي قد يدركها لويس عوض ، لأنه أستاذ جامعي تـــلزم الـــباحث التزام منحى البحث العلمي ، دون الخروج عنه إلى مناح

مـتعددة ، لا علاقـة لهـا ولا تربطها بأصول البحث رابط .! فلماذا حاد الأستاذ الجامعي لويس عوض عن منهج البحث السوي ، ليدخل في سبل شـتى وتيارات فلسفية ، وقضايا حدثت في التاريخ الإسلامي ، والخلافة في الإسلام والبيعة ، ومعركة صفين ، وإسقاط الإمام ، والخليفة الحاكم ، وأصـحاب الكبائر وما أسماه – الاغتيال الديني – ، والخوارج والشيعة إلخ ..!!؟

ما دخل كل هذا في كتاب قال صاحبه وسماه بأنه " مقدمـة في فقه اللغة العربية " ، إلا إذا كان صاحبه .. يبحث عن الفتن ليثيرها وهي نائمـة ، فنقول له : لعن الله موقظها .! ثم لماذا لا يبحث لويس عوض عـن النصـارى قومـه ، ولغتهم وثوراتهم واقتتالهم ومذاهبهم الدينية وتحريفهم للإنجيل ليصبح متعدد النسخ ، كل نسخة تختلف عن الأخرى ، وكنائسـهم ومعـتقداتهم وشركهم ، بحيث يجعلون لله ولدا ويجعلون له أنـدادا !! ولماذا لا يبحث في شؤون اليهود وتحريفهم للتوراة ، وقتلهم الأنبياء وكفرهم وجرائمهم عبر التاريخ؟ أم أن كل هذا لا يعنيه من قريب ولا مـن بعيـد؟ لينكشف غرضه ومرضه ، في محاربة الإسلام وقيمه ورموزه ومعطياته وعدلـه !؟

إن جـرائم اليهـود عبر التاريخ لينـدى منها الجبين الإنساني ، ومع ذلك فهم يتشدقون ويكذبون ويزورون بأنهم أبناء الله .. وأحباؤه ، ويـرد عـليهم القـرآن : " فلم يعذبكم ". وجرائم المسيحية عبر التاريخ وبشاعة ما يمارسون ، ليؤدي إلى النكر ، وليس بعمل بشري . وما تزال الجـرائم تنـتهك ضد البشرية إلى اليوم على الكرة الأرضية ، من القتل الجماعي ، وطحن الإنسان وإذلاله وتمزيقه وإهانة إنسانيته ، فلا حقوق له ، ولا نصيب له في أدنى مستوى من الحياة ، ومع ذلك يتشدق الكبار في متاجرة رخيصة باسم حقوق الإنسان ، ثم لا يجد الضعفاء نصيرا عند

الأقويـاء ، الذيـن يتاجرون بالقيم وما يسمى عندهم حقوق ، وهو حق أريـد بـه بـاطل ، فـي عصر النور والحضارة . ولو فتشنا في الدين الإسلامي لوجدنا فيه كل القيم والخير والعدل والحقوق .! فلماذا لويس عـوض يبحث عن التيارات المنحرفة والضلال ليلصقه بالإسلام ، ويترك محـاكم التفـتيش فـي أوروبـا فـي العصور المظلمة والإجرام البشع والانغمـاس في الفساد والجور والظلم والتخلف والاستعباد والذل ، حتى لم يصبح للإنسانية شيء من قيمة ، مع أن كتابنا العزيز يعلن منذ أربعة عشـر قرنا.. وإلى قيام الساعة: "ولقد كرمنا بني آدم وحملناهم في البر والـبحر ورزقناهم من الطيبات". فلماذا لم يلتفت لويس عوض إلى ذلك الـتاريخ القـاتم المظلم المشين لليهود والمسيحية، في أيامها الخوالي الزاخـرة بالمفاسـد والتخلف والحقارة ، وكانت الحيوانات أحسن حالا وأكثر قيمة من إنسانهم الجهول الذي كان أقل قيمة من الحيوان الأعجم ، لأنـه كان أعمى في كل شيء ، وكان المسلمون سادة الدنيا ، وأهل علم وثقافـة وفقه وتاريخ مشرق وحضارة وقيم وإنسانية ، اكتسبوا كل ذلك مـن ديـنهم ، الـذي رفع قدرهم ، وأخرجهم من الظلمات إلى النور .! وتناسى قومه والشعوب الأخرى غير المسلمة ، التي لم يكن لها ذكر ولا قيمـة ، غيـر أن المكر السيء لا يحيق إلا بأهله.. كما يقول الكتاب العزيـز، وقـد عـرى لويس عوض نفسه كفاء موقفه المنحرف من المسـلمين والعروبة وتاريخها ولغتها ودستورها ، ولقد لقى ماجنى ، لأنه ظالم لنفسه .!

ومضى هذا في الفتيا والحكم ، كأنه معني بذلك ، فيقول ما لم يقلـه دسـتور الإسلام ولا نبيه ! إنه الدس والتشكيك والطعن في فهم المسلم وثقافته الإسلامية .! ونسأل في حيرة .. ما لهذا القبطي ودين المسـلمين ومعـتقداتهم ؟. ما شأنه في ذلك ؟ وماذا يريد من الإسلام

وأتباعه ، وهو قد ألف كتابه .. الذي أسماه كذبا وزورا " مقدمة في فقه اللغة العربية " ، وذلك لكي يدخل من خلال هذا التمويه .. إلى بث السم.. الذي يريد إيصاله إلى كل من يطلع على هذه الصفحات السود .!

قـال فـي ص "54" عليه من الله ما يستحق : " فالإسلام دين لا يكـتمل لمعتـنقه إلا إذا اسـتوعب كتابه ، وهو القرآن " . ثم يقول في الصـفحة نفسها : " إن الإسلام الصحيح فيه طبقات غير طبقات الإيمان والتقوى والعمل الصالح ، وهذه هي طبقات العرق العربي واللغة العربية وهـو مـا لـم يـنص عليه صراحة في التاريخ الإسلامي خشية الفتنة ولمخالفـته صـراحة لجوهر الدين بل ولنصه ، ولكنه متضمن في تكون الدولـة ا لإسـلامية (أو عـلى الأصـح حتى نهاية عصر الأمويين لأن المأمون كان يرى رأي المعتزلة بسبب اختلاط أعراقه).!

إنها فتنة ودس ما جاء في الشطر الأول ! ونسأل من قال ؟ وفي أي مصـدر معـتقد إسلامي قيل .. إن الإسلام - لا يكتمل لمعتقده إلا إذا اسـتوعب هذا المعتقد القرآن ؟ من قال بذلك ؟!. إن رجلا جاء إلى نبي الإسلام ليدله على الالتزام الإسلامي، فقال له عليه الصلاة والسلام كلمات معدودة : " قل آمنت بالله ثم استقم ". هذا هو الإسلام كله : - إيمان بالله واستقامة - على منهجه .. ولم يقل له .. إن إسلامك وإيمانك لا يكتملان إلا إذا حفظـت القـرآن وسـنتي .! فمـن أين جاء لويس عوض بهذا التشـريع الجديد الذي ينسبه إلى الإسلام ؟. إنه يريد أن يشكك المؤمنين فـي عقيدتهـم ، وأنها ناقصة ما لم يستوعبوا دستوره - القرآن .! بعد أربعـة عشر قرنا، ليدس سمومه ، ونحن لا نستغرب ، ذلك أنها الحرب الممتدة، من ظهور الإسلام إلى قيام الساعة ، ولكنا نظل نردد قول الحق: ولا يحيق المكر السيء إلا بأهله " ، مطمئنين إلى حكم الله هذا ، ليدرأ عنا وعن عقيدتنا هذا الحقد الدفين في نفوس أعداء الإسلام الكارهين له ولأهله - حسدا من عند أنفسهم -. ونقول لهم : " قل موتوا بغيظكم ".!

أما الجانب الآخر من ترهات وأباطيل لويس عوض ، فهو فيما يتعلق بـأن - الإسـلام الصـحيح فيـه طبقات - ، وهذا في الكنيسة والمسـيحية المزورة المشركة ، ولكنه ليس في الإسلام .! الإسلام أيها الجهـول ليـس فيه طبقات ، لأنه لا يعارض.. في أن يتولى الحكم على المسلمين عـبد حبشـي .. يجب طاعته ، وهذا توجيه نبي الإسلام.! ورسـول الله عليه الصلاة والسلام قال : سلمان منا آل البيت " وسلمان أصله فارسي .! والخليفة الثاني عمر بن الخطاب رضي الله عنه قال : " أبوبكر سيدنا أعتق بلالا سيدنا".! وفي عصر الرشيد كان البرامكة سادة وحـاكمين، وقد تغلغل الفرس في الإسلام . بينما يقول .. إنه إلى نهاية عهد الأمين - لم يدخل الحكم غير العرق العربي.! إنه يكذب على الواقع والـتاريخ ، ظنا منه أننا لا نقرأ ولا نستوعب دسه وخبثه وأمراضه .! الإسـلام ليـس " كنسيا " ، وليس عنصريا ولا إقليميا . الإسلام عقيدة وعمل . والله يقول في كتابه العزيز : " إن أكرمكم عند الله أتقاكم " . ولم يقـل أغناكم ، ولا ذو السلالة العرقية العالية القرشية وما إليها .! ليس هـذا فـي الإسـلام .! إن ما يقوله لويس عوض مخرقة لويسية ، ولها مثيلات في التاريخ الحديث والقديم.. من أعداء الإسلام والمسلمين ، وقد صنع - جرجي زيدان - في رواياته الماجنة ، بما فيها من دس وتشويه وإسـاءة إلى الحرائر .. مثل " العباسة " أخت الرشيد ، وغير ذلك كثير عـبر الـتاريخ الطويـل . إنها بلبلة وفتن كقطع الليل المظلم ، لعن الله موقظهـا .! ثـم ما شأن كتاب يختص كما سماه صاحبه بمقدمة في فقه الـلغة العـربية !. مـا الهدف من ذلك وما المطمح.. سوى بث السموم والفـتن؟ .! نعم إن عنوان الكتاب وسيلة وتمويه، ليمرر منه ما يريد أن يبـثه مـن حقده الدفين على الإسلام والمسلمين ، ونكرر قول الله: " قل موتـوا بغيظكـم ".! ما دخل الخوارج والشيعة باللغة وموضوعها ؟ أهو الفضـول ؟ إن الفضول لأهون شراً وأسى وبلية ، ولكنها النقمة وعمى

الحسد .! وما شأن عوض و–صفّين – وما وقع فيها ؟. وقد سجلها التاريخ، وتجاوز المسلمون هذه الفتنة وأيامها وآلامها وأوضارها وأساها .!؟ .. إن عوضاً ، يدخل أنفه في كل شيء ولا يستحي ولا يرعوي ، ولم يكفه الدرس الذي لقّنه له الشيخ شاكر رحمه الله في كتابه " أباطيل وأسمار " . وها هو في كتابه الذي بين يدي ، والذي مر على صدوره عقدان ، يخوض فيما لا شأن له فيه ، ولو كان شجاعا وبطلا، لخاض في محاكم التفتيش في العصور المظلمة لأوروبا وسلطات الكنيسة يومئذ ، وكم فيها من مخاز وفضائح يندى لها الجبين البشري . والإسلام وأمثلوه يغضبون ويثأرون وينتقمون . إذا مس دينهم وأمين. والأحداث المعاصرة شاهد على انتفاضة المسلمين للانتقام من أعدائهم وأعداء دينهم ، وذاكرة القارئ لم تنس بعد ما كان من المشككين في ديننا ، وكاتب أفكار شيطانية وأضرابهم.

إننا نقرأ هراء ، فيما يقدمه لويس عوض في دسه ، من خلال كتابه . فيجدد الفتن ... التي عفى عليها الزمن ، مثل التصدع السياسي القديم بين المسلمين والصراع بين ما أسماه بـ – القوميات المحلية – ، عن الخلافة في العراق والشام ، وصراع الفرق ، وهو تصدع وصراع ، يحدث عند غيرهم من الأمم في مختلف الأزمنة والأمكنة ، ولويس عوض وجدها فرصة .. ليخوض فيها . وأقرأ نمطا عجيبا، يسوقه هذا الحاقد الذليل ، مما سماه : " حكم الله " أو – حكم الإسلام – ، أو – حكم القرآن والسنة – .! إنه عبث رخيص .. لا يستحق الوقوف عليه .! وما أكثر ما يحشو في أباطيله في ص " 56 – 57"، وهو ينقل عن أمثاله من الملوثين ذوى الفتن والدس ، مثل – فلها وزن–، في – تحليل التكوين القبلي للخوارج – ، ويضيف اسما جديدا ، هو " برنوف " ، فيقول : "وإنما يكون برنوف على صواب لو أنه إنما أراد أن يقول إن الخوارج لم يكونوا من قريش ولا من ثقيف ولا من الأنصار ، بل من قبائل أقل

أهمية من حيث المكانة السياسية في الإسلام خصوصا بعد حرب الـردة " وهذا من كتاب عنوانه : الخوارج والشيعة ، تأليف " يوليوس فلهاوزن"، تـرجمة عبدالرحمن بدوي. وإني أصرف النظر عن هذه الترهات ، التي عـني بهـا هـذا الضـلالي ، لتجديد التشويش والدس ، وقد فرغ منها المسلمون ، وأسدلوا عليها ستـارا كثيفا . لأنا في غنى عن إثارة الفتن، الـتي يحـركها أعداء الإسلام ، ليثيروا النعـرات ، كما فعل عوض في كتابه هذا ، وهو يتحدث عن – الشعوبية – وحركاتها.!

ونرى المزيد من التناقض فيما يسوق هذا الأثيم ، فمرة يتحدث عـن سـيادة الجـنس العربي ، ومرة يقدم دعوة الشيعة ، وأنها كدعوة الخـوارج ، دعـوة شعوبية من الناحية الاجتماعية " . والشعوبية تكره العـروبة وتناصبها العداء . والشيعة كما يعلن عوض عن صاحبه – فلها وزن ، " فيتمكن الشيعة أولا في العراق ولم يكونوا في الأصل فرقة دينية، بـل تعـبيرا عـن الرأي السياسي في هذا الإقليم كله ". وأنا أطوي هذه الصـفحات لأنه لا خير فيها ، وإنما هي إثارة فتن ، أرادها لويس عوض وأشـياعه، لأنهم يفرحون بها ، والإسلام قد حدد مسار أشياعه وتوجههم وهـو ما عليه أهل السنة والجماعة ، وما عداهم من الفرق الضالة .. لا شـأن له بهـا ، لأن الإسلام لا تمثل القوميات عنده شيئا ، فهي نعرات جاهـلية ، يقولـون أنها دعوة وحدة ، ولكن أريد بها باطل ، ذلك أنها لا تسـتند إلى الدين القيم .! ونترك أساطير أبي العلاء المعري في كتابه : "رسـالة الغفران " ، التي يتكئ عليها لويس عوض ، كمصدر من مصادر حجاجه الباطل ، والمعري جامحٌ جانحٌ لا يؤبه لقوله ، ذلك أنه في رسالته تلك سخر من القول أن آدم عليه السلام .. " كان يتكلم العربية في الجنة"، والعربية لغة أهل الجنة رغم أنف المعري ومن يشايعه الرأي والسخرية.!

ويخـوض لويس عوض مع الخائضين ، في الدخيل من الألفاظ الأعجمية على اللغة العربية ، ويعـرض علينا المؤلفات ومؤلفيها ، مثل

" التذليل والتكميل " للبشبيسي، المتوفي سنة 1417 م – 820 – هـ ، وكتاب " المزهر في علوم اللغة وأنواعها " للسيوطي ، المتوفي سنة "1404"م (911هـ) ، وكتاب : " شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل "، لأحمد بن محمد بن عمر الخفاجي " 1571 – 1669م " 979 – 1070– هـ ، و" فقه اللغة " للثعالبي ، و" المخصص " لابن سيده، و"الخصائص " لابن جنى ، وأبحاث في فقه اللغة العربية ، بدءاً من "الاشتقاق " للأصمعي ، و" سنن العرب في كلامها ".. لأحمد بن فارس القزويني إلخ : أما القرآن فقد سلم من دخيل غير عربي ، فالحق سبحانه يقول فيه : " إنا أنزلناه قرآنا عربيا " (سورة فصلت) . لذلك قال أبو عبيدة عن – دخيل الألفاظ في القرآن : " من زعم أن فيه غير العربية فقد أعظم القول "[18]. وذكر السيوطي عن الإمام ابن النقيب في تفسيره : " من خصائص القرآن عن سائر كتب الله المنزلة أنها بلغة القوم الذين أنزلت عليهم لم ينزل فيها شيء بلغة غيرهم ، والقرآن احتوى على جميع لغات العرب".!

وحول رأي " عبيد القاسم بن سلام .. الذي استعرض آراء الفقهاء في وقوع المعرب وامتناعه عن اللغة العربية ، ثم علق بقوله : والصواب عندي مذهب فيه تصديق القولين جميعا . أي وجود الألفاظ المعربة في لغة القرآن ، وليس ذلك غضا من إعجازه وإنما مزية يمتاز بها على سائر الكتب المقدسة . وذلك أن هذه الأحرف أصولها أعجمية . كما قال الفقهاء ، ولكنها وقعت للعرب فعرفتها بألسنتها وحولتها عن ألفاظ العجم إلى ألفاظها .. فصارت عربية . ثم نزل القرآن وقد اختلطت الحروف بكلام العرب . وهذا في مجمله هو رأي أبي منصور الجواليقي.. صاحب كتاب " المعرب " . ورفض فريق من فقهاء اللغة اعتبار أمثال هذه الألفاظ معربة ، بل إنهم ردوها إلى مواد عربية الأصل . فالجوهري في – الصحاح – يدرج كلمة – استبرق – إلى كلمة

– برق – ، وفي الأزهري أنها من خماس القاف ، وأن هذه صورة خاصة للألفاظ ، وقع فيها وفاق بين العجمية والعربية[19].

وفي " الجمهرة " لابن دريد أن " سرادق " وهي فارسية الأصل ، كلمة عربية صحيحة، استخدمها الأعشى في شعره ، ومنها – سردق البيت – ، أي كان له سرادق. وكلمة " فردوس " عربية ، وردت في القرآن ، واشتقاقها : " والفردسة السعة ، صدر مفردس : واسع كما يقول ابن دريد[20]. ويقول ابن فارس في "الصاحبي" إن "لغة العرب أفضل اللغات وأوسعها". كما يؤكد ابن فارس في كتابه نفسه قوله : " إن لغة العرب توقيف ، ودليل ذلك قول الله تعالى جل ثناؤه : " وعلم آدم الأسماء كلها ". وكان ابن عباس رضي الله عنه يقول : " علمه الأسماء كلها ، وهي هذه التي يتعارفها الناس من دابة وأرض وسهل وجبل وجماد وأشباه ذلك من الأمم وغيرها". والمقصود بالتوقيف – الوحي أو الإلهام. ولعل ابن فارس وحده .. الذي خرج عن اتفاق فقهاء اللغة العربية ، الذي يرى أن أصل اللغة: " تواضع واصطلاح". وليس وحيا وتوقيفا ، ولكنه عاد فقال: " إلا أن أبا علي عليه رحمة الله قال لي يوما: هي من عند الله " ، واحتج بقوله سبحانه : " وعلم آدم الأسماء كلها ". والمؤكد أن أئمة العربية يجمعون على أن اللغة إلهام وتوقيف .

ويدخل بنا لويس عوض في متيهة جديدة في ص "68" ، عن الفرق : المعتزلة والخوارج والرافضة وآرائهم .. في مرتكب الكبيرة ، فيقول بعضهم لا هو مؤمن ولا هو كافر ، وإنما هو في منزلة بين المنزلتين ، غير أن الخوارج يعتبرونه كافرا ، و– المرجئة – يعتبرونه " مؤمنا " ، والحسن البصري يعتبره " منافقا ". وأنا والقارئ لا يعنينا هذا الأمر ، لأنه خارج موضوع الكتاب أصلاً ، غير أن هذا الرجل المختلق والعابث والفوضوي ، يسلك بنا سبلا ، لا توجه عندي لمتابعتها ، وإذا

أردت فهي في مظانّها . ولكن لويس عوض ، هكذا يريد أن يعبث ، ويجوب بنا أفلاكا ، لا علاقة لها بفقه اللغة العربية ، ولا بجذور اللغات الأخرى وإيقاعاتها . وإنما هو يدس ويسوّق ما يخطر على عقله المريض ونفسه المريضة ، ليضلل القارئ ، ويقول : هذا هو تاريخ الأمة وفرقها ونزاعاتها واهتماماتها ، من خلال صراعاتها عبر لغتها وفكرها ، ليشوش ويوهم ، لأنه لا يستطيع أن يترك هذا التوجه والفساد والعبث المكشوف .! هكذا أراد لنفسه ومسلكه ، وهي حالة مرضية ، اسمها عداوة الإسلام وزعمائه ولغته وتاريخه . كما صنع ويصنع لداته وأساتذته .

ونترك سوح لويس عوض .. وما أسماه تزويراً وبُهتاناً بالفكر الإسلامي ، وغوصه في الملل والنحل ، والفكر الشعوبي وتأثره باليونانيات ، وتأثر واصل بن عطاء بدعوة – غيلان – الدمشقي .. الذي كان أصله – قبطيا ، والذي يسميه ابن قتيبة غيلان القبطي ، وإلى أثر الفكر اليهودي في فكر المعتزلة ، وغلواء متطرّفي الشيعة في تأليه علي ابن أبي طالب رضي الله عنه . وعبيد بن الأعصم اليهودي ، وهو من ألد أعداء الرسول صلى الله عليه وسلم .. كما يقول ابن الأثير ، وإيمان المعتزلة بالعقل ، حتى قالوا : إن الإنسان قادر بعقله أن يميز بين الخير والشر ، وأن يضع شرائعه حتى ولو لم يرسل الله الأنبياء ، وإنما الرسالات والشرع الديني ألطاف من عند الله ، ولو آمن العبد للألطاف – أي بلا رسالة – كان ثوابه أجزل لكثرة مشقته. أو هكذا كان يقول الشهرستاني في الملل والنحل ". أما أهل السنة ، فقد كانوا على نقيض ذلك ، فهم يقولون : " إنه لو لم يرد الشرع لما كان يجب على العباد معرفة الله وشكر نعمته ، ولا حكم للعقل في حسن الأشياء وقبحها ". وشطحات المعتزلة في ذلك واسعة ومفرطة في الافتراضات .. التي لا يقبلها شرع الله ، وهم أي المعتزلة أهل فكرة " العدل " و– التوحيد – ،

وذلـك سفسطة وجدل عقيم ، يخرج من الملة ، لأن محاضرات أصحاب تلك الملل و النحل بعيدة عن معتقد أهل السنة والجماعة وعن هدي الله. وفـي الرسـالات ، أن الله لـم يترك خلقه هملا، فقال سبحانه في محكم كـتابه: " ومـا كنا معذبين حتى نبعث رسولا ". لأن هؤلاء الخلق إذا لم يـأتهم مـن يهديهـم ، فسيقولون يوم الحساب لربهم لولا أرسلت إلينا رسـولا فنتبع آياتك ". يحتجون على الله ، أما حين تأتيهم الدعوة ثم لا يؤمـنون ، فهم المسؤولون وحدهم ، لأنهم أعرضوا عن سبيل الهدى.! وعجـبا من قول المعتزلة، إن العرب كانت قادرة ، على معارضة القرآن ولكـن الله صـرفهم عن فعل ذلك. ومنهم قوم قالوا إن العلة في إعجاز القـرآن – الصرفة – ، أي صرف الهمم عن المعارضة ".! إنها لحجج واهية في الجدل ، والله قـد تحداهـم أن يأتوا بعشر سور مثله ، ثم قال بسـورة ، وهـو قـد نزل بلغتهم ، وهم أمة أصحاب – بيان –، ولكنه العجـز ، لأن القرآن – معجز – ، فأصحاب الأهلية في البلاغة لم يثبتوا للـتحدي.. وهـم أصـحاب خطابـة وبلاغة . وخير لنا أن ندع مقولات الملاحدة جانبا ، لأنها لا خير فيها .! وما كان لي أن أدخل في حجاج هذا العبث ، لأن فقهاء المسلمين، أهل السنة والجماعة .. قد فرغوا من هذه القضـايا .. مـنذ انداحت على الساحة من الفرق الضالة ، وأغلقوا في وجوههـم الأبـواب بالأدلة القاطعة .. من الكتاب والسنة.! إما أن تظل الفتن تثار ويتجدد الحديث عنها .. من أعداء الإسلام ومن غير المؤمنين به ، فإنها الحرب المتصلة من أعدائه ، ونحن نردد : صليبية إلى الأبد!. رد الله كيدهم في نحورهم ، لأنهم أصحاب سوء ، عليهم دائرة السوء ، وغضب الله عليهم ولعنهم ، وأعد لهم سعيرا . والسبيل القويم الإعراض عـن الملاحـدة ومـنهم الشـعوبيون أصـحاب الأغـراض والأمراض والتشكيك.!

وكـان الرسـول عليه الصلاة والسلام يتلو القرآن ، وفي آياته

وصـــفه – أي القرآن – بقول الله : " بلسان عربي مبين ". فلو كان فيه ألفـــاظ غيـــر عربية لاحتج عليه بذكرها ، وفي صمتهم أو عدولهم دليل على فساد رأيهم . وقد نجد كلمات تتفق في اللغتين الفارسية والعربية ، " فليس كونها فارسية تمانع من كونها عربية " ، ذلك "أن انتمـــاء الكلمة لأكثر من لغة أمر وارد . وليس يغض من أصالة كلمة في لغة من اللغات انـــتماؤها إلى لغـــة أخـــرى .. أو لغات أخرى " . وهناك مبدأ يقول إن "الكـــلمة قـــد يجوز أن تتفق في اللغتين ، فليس كونها فارسية يمانع من كونها عربية " .

ويمضـــي لويـــس عوض في نعرة من نعرات الجاهلية ، ولكنها عنده ، عصبية ضد الإسلام والمسلمين لغتهم وعقيدتهم ، كراهية مطلقة ، فهو في ص " 79 " يتحدث عن "العرقية اللغوية " ، – أو – العنصرية " اللغوية " . فيقول إنه " مناهض لقوانين تطور الأحياء ورقيها . بل إن رفـــض العرب في الدولة العربية امتصاص الأعاجم أو تسويتهم بالعرب في حق المواطنة هو الذي أجج روح الشعوبية وألب أبناء الأمصار على العـــرب فمزقوا دولتهم تمزيقا ". ويريد منا أن نأخذ بنظرية المعتزلة في الـــلغة قلوتم ذلك حسب زعمهم " لما دخلت اللغة العربية في هذا المأزق الـــذي شـــطرها إلى لغـــتين ، لغة الكتاب المقدس ولغة الكلام الدارج ، ولتغيرت حال معاجمنا بل ولجرت قوانين الصيرورة على النحـــو العربي والصرف العربي بما يقارب اللغة الفصحى من اللغة العامية ".

ولويـــس عـــوض .. الـــذي يحاول إيهامنا بأنه يغار على اللغة العـــربية ، وهي في غنى عن غيرته، لأنها من قبيل الحق الذي أريد به بـــاطل .! هذا المضلل .. ربما لا يفهم أن الإسلام محا الفوارق بين مسلم ومسلم ، وليس فيه التفرقة التي ذكر. وقد سقت الدليل آنفا عن " سلمان وبـــلال".. رضـــي الله عنهما. ولويس يريد أن يجدد الدعوة لإفساد اللغة

العـربية ، لتكـتب من الشمال إلى اليمين كما صنع أتاتورك – مصطفى كمال في تركيا ، ومحا اللغة العربية. ولويس عوض لا ينسى تلك الحركة فـي مصـر ، الداعيـة إلى ذلـك الاتجاه للقضاء على العربية ، ولكن هيهات!!

وعـن أي عنصرية لغوية .. يتحدث لويس عوض ، فلغة الضاد مشاعة ، لكل من يريد أن يتعلمها ويتكلم بها ويكتب ، لا أحد يعارض في ذلك ، ولم يحدث ذلك عبر التاريخ الإسلامي العربي . ومن الذي فرق في المواطنة ورسولنا يقول : " المسلم أخو المسلم لا يظلمه ولا يسلمه إلخ". أمـا إذا لـم يكـن المواطن على الملة الإسلامية ، فهو في كنف الإسلام مـأمون الحـق والكـرامة ، له مـا عـلى مواطنه المسلم من الحقوق والواجـبات . ولويس يجهل أو يتجاهل ، أن الفاروق عمر .. حين زار دمشق ، وجد يهوديا يتكفف الناس – فقيراً ، فبكى وقال مقولته الباقية : " أكلناك شابا وأضعناك شيخا " ، أي كنا نأخذ منك الجزية وأنت قادر .! وأمر أن يعطى مرتبا شهريا من بيت مال المسلمين ، كان ذلك من تقدير الإسلام وحقوق الإنسان منذ "14" قرنا .!

وما المقصود من امتصاص الأعاجم ؟ الذين دخلوا في الإسلام ؟ لقد أصبحوا اخوتنا في العقيدة ، وتعلموا العربية ، ودخلوا في الحكم في عهـد هارون الرشيد، فصدق بعضُهم وأخلص وخَدَم ، وأخذ بعضهم من المنحرفين وذوي الأغـراض ينخرون في جسـد الدولـة الإسـلاميـة ويفسـدون، ولو أتيح لهم ، لغيروا العربية.! والإسلام سوى بين أتباعه في كل شيء ، وقضى على النعرة والدعوى الجاهلية ، فأي مساواة يريد عـوض !؟. وهـل العنصـرية الـلغوية ، أن نتنازل عن لغتنا، ونتكلم الأعجمية أم ماذا !؟

إن دعـاة العامية أمثال لويس عوض وأضرابه ، ونبذ العربية ،

هـو الـتمزيق الـذي كان من أهداف أعدائنا أن يتسرب إلى عروبتنا ، ولكـنها دعـوات فاشلة مفسدة ، فماتت في مهدها ، لأنها مبدأ تخريبي وتقويضـي ، ودعوة في القرن العشرين.. امتداد لدعوات سابقة ، تنحو المـنحى نفسـه ، لمحاربـة العربية ونبذها ، وأن يتحدث بلغة الشارع ويكـتب بهـا ، كما كانت تصنع مجلة " البعكوكة " المصرية قبل نصف قرن. إنها افتراءات يقحمها لويس عوض مجددا ، لاتهام العربية ، لأنها لم تتسيب ، ولم تصبح عامية ، لا جذور لها ولا أصول.! ذلك هو مطمح أعـداء الإسـلام ولغة القرآن ، وهدف يرمون من ورائه إلى تقويض الفصحى ، لتموت كما مات غيرها من لغات كانت حية ومنتشرة .! أي فسـاد هـذا الـذي يدعو إليه لويس عوض ، زاعماً أننا في غفلة ، وينسـب إلينا التعصب والتفرقة العنصرية والتخلف ، وأن لغتنا تخلفت بفعلـنا ، فنحن حجرنا على السلالات البشرية أن يتعلموها كما يزعم .

وهـو يـرى ، إن الذين درسوا الإسلام وهداهم الله إليه ، من العلماء والمـثقفين، تعـلموا العـربية ، رجـالاً ونساء ، في أمريكا والمملكة المتحدة وسائر أوروبا ، وأخذوا يتحدثون بها ويكتبون ، ولم يحدث أن قـال لهم العرب المسلمون – كما يزعم لويس عوض – ، ابتعدوا عـن لغتنا ، فأنتم لستم من أهلها.! إنها لغة مشاعة لكل من يريد أن يتعـلمها ويتكـلم بهـا ، لا أن يحاربها ويريد لها الدمار كحال لويس عوض – وأضرابه من أعدائها –، إنه الحقد الدفين والحسد ، وهو ما يدفعه وغيـره .. إلى أن يتقولـوا بتقوقع العربية ! ماذا يريدون لها ومـاذا يـريد مـنها ؟ إنـه وإنهـم يريدون أن تبلى وتموت ، ليفرح ويفـرحوا. وتشـيع العامية ، ولا تفهم الأجيال القادمة المسلمة كتابها وسنة رسولها وتاريخها وتراثها الإسلامي ، لتصبح أمة أمية ، لا تفقه شـيئا ، ولا دين لها .! لأن لويس عوض يريد لها ذلك ويتمناه ، وإلا

فإنها لغة حبسها أهلها في قمقم حتى لا يفهمها أحد ، ولا يصل إلى أغوارها أحد . وعليه فإن البديل ، هو اللهجة الدارجة ، مخاطبة وتعاملاً وكتابة وقراءة .. ومسلكا . وكفانا من العربية وفصاحتها وبلاغتها ونحوها وصرفها وبيانها . لينتهي تاريخها وعهدها ، فقد طالا أكثر من اللازم . ونبارك العامية ، وندعو للويس عوض بطول البقاء ، ونكيل له الشكر ، وربما غيرنا مارس ذلك ، ونحن ربما ظللنا صامتين ، ولكن الله الذي حفظ كلامه بهذه اللغة ، حفظها من عبث العابثين ، وكيد الكائدين والكارهين لها ، رغم أنهم يكتبون بها ، ولعلهم كارهون ، ولذلك جدّوا ويجدون نحو بديل يطمس اللغة والتراث وما يتصل بها من قرآن وأحاديث وفقه وأصول ، لتنتهي أمة طال بها الزمن، ولتأتي أمة أخرى ، بلا لغة ، وبلا دين ولا عقيدة ولا إيمان . لتنتهي كما انتهت أمم وشعوب! أي فساد أكبر من ذلك ؟ ومن هذا التمني والرغبة والدس والكيد والتخريب.!؟ ألا إنهم هم المفسدون، لأنهم يريدون ذلك الفساد،عليهم دائرة السوء.! وهل المعتزلة .. لولا هذه اللغة البليغة ، وغيرها من فرق الجدل والحجاج ، لولا هذه اللغة وبيانها ، كانت لهم تلك الصولات والمحاضرات وقوة المنطق والمعاني ؟ ولو أنهم اتبعوا رأي عوض ، وما يعلن من قول واتهام بأن العرب فرقوا بين الأعاجم وبين العنصر العربي ، هل استطاعوا أن يبرزوا في العربية ، وهل حال العرب بين سيبويه وغيرهم من الأعاجم المسلمين ممن خدموا العربية وأحاديث الرسول والتفسير، وبعضهم من الفرق المنشقة ، وبين تعلّم العربية واشتغالهم بعلومها ؟ هل العرب رفضوا ودفنوا جهودهم وحاربوهم ، أم تقبلوا من أعمالهم في العربية وأحاديث الرسول ما يوافق مقاصد الشريعة ، وحسبوا لهم ذلك ، وتحفظوا على تفسير الكتاب العزيز والخروج عن مقاصد كلام الله ، من الانحرافات

والشطحات، التي تسئ وتسوء! " كبرت كلمة تخرج من أفواههم إن يقولون إلا كذبا ".!

ويخوض لويس عوض مع الخائضين في مسألة " إعجاز القرآن " والطاعنين في ذلك ، والدخول في المنطق الصوري الارسطاطاليسي ، والمنطق الجدلي الأفلاطوني ، ويسوق إلينا آراء الأعجام والفرق .. التي تطلق لألسنتها العنان لتقول ما تشاء ، عبر آراء لا يقبلها الإسلام ولا يسلم بها ، لأنها بعيدة عن روح القرآن ومنهج أهل السنة والجماعة ، ويزعم الأعاجم والأشاعرة والمعتزلة من أهل الملل والنحل ما يسمونه حججا عندهم ، وإنه لخوض ضلالي ، لأنهم يدخلون في غيبيات ومفاهيم ما أنزل الله بها من سلطان .! ولويس عوض سعيد بهذا الخوض .. الذي كثر فيه الحديث والجدل ، لأنه يريد هذا التشكيك الذي تجنح إليه الباطنية في قضية إعجاز القرآن . وليس لمثلي الحق في أن يثير هذا الموضوع ، الذي فرغ منه علماء المسلمين أهل السنة والجماعة ، وقالوا فيه الرأي الحاسم ، حتى لا يبقى هذا الأمر مفتوح الأبواب للعابثين والمأولين ، تقودهم أهواء مرضى ، وكتاب الله أجل وأسمى من أن يكون لعبا ولهوا ، وصدق الله القائل في كتابه العزيز: "ولو كان من عند غير الله لوجدوا فيه اختلافا كثيرا ". إذن هو معصوم من التأويل ، والله يقول : " وما يعلم تأويله إلا الله ، والراسخون في العلم يقولون أمنا به كل من عند ربنا".! وفي هذا الكتاب العزيز يقول الحق سبحانه وتعالى : " وإنه لتنزيل رب العالمين نزل به الروح الأمين على قلبك لتكون من المرسلين بلسان عربي مبين ".

وتحدى الرسول عليه الصلاة والسلام العرب الفصحاء والبلغاء بما برعوا فيه، تحداهم بالقرآن – لما يختص به من المزية ، فيما جرت به عاداتهم وسبلهم بالتحدي في الكلام .. ولكنهم عجزوا ، فلم يثبتوا

للتحدي . ولإعجاز القرآن ، لأنه كلام الله ، ويكفى ذلك دلالة وحجة ، أما خصائصه البيانية والبلاغية ، فالعرب تحسن أطرافا منها، لذلك فهم لم يؤمنوا، حين دعاهم الرسول واجتمعوا إليه في جبل الصفا، وقال لهم : قولوا لا إله إلا الله " فلم يقولوها ، لأنهم عرفوا متطلبات ذلك ، وقال أقربهم للرسول : " تباً لك ألذلك جمعتنا " ؟ فأنزل الله قوله : " تبت يدا أبي لهب "! والقرآن معجز كذلك في مبناه وفي معناه . وقالوا : إن سلامة القرآن على أدلة العقول أحد وجوه إعجازه ، وأنه في أعلى مراتب الفصاحة . وقالوا إن من إعجازه .. أن عجزت العرب عن الإتيان بمثله ، وقد تحداهم في فصاحتهم ، وهي من خصالهم الشهيرة ، التي تقتضي التحدي . ويقول المتشككون من فرق أصحاب الكلام والتأويل مثل المعتزلة: " والله هو الذي أودع فيه هذه القدرة وحجبها عن غيره ، وهذه آيته ". وقالوا : " إنما كان التحدي بأن الله خص النبي بفعل شيء حجبه عن سواه ، وهذا معنى الإعجاز ". وكما يقول الجاحظ ، إنه كان للعرب فضل على الأمم كلها في الخطابة والبلاغة . وهو بذلك يرد على الشعوبية – ويقضي عليهم بالشقوة وبالتهالك في العصبية ويسفه أحلامهم ويجهلهم – ! وحتى الكلام الذي يقوله ممن ليسوا من أهل السنة والجماعة ، فيما يتعلق بإعجاز القرآن ، مثل الجاحظ وأضرابه من المعتزلة، يعقب الكاتب المغرض لويس عوض على ذلك ، فيقول: " وهذا إحساس صادق ولكنه لا يمثل القضية كلها " ص " 75 " .

ونتابع كلامه في "89 – 90" ، وهو ينقل ويؤول بعض كلام.. عبدالجبار المعتزلي : " والرد عنده أن كلام الله لا يكون – مفيدا – للناس إلا إذا بلغهم باللغة التي تواضع عليها الناس وجرت – على وجه مخصوص – باتفاق الناس على الصلة بين الألفاظ ودلالتها . ولا يستثنى من ذلك اللغة العربية التي نزل بها القرآن"! وهذا المجادل قد

قــرأ قول الحق : " وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه " وقوله : "إنا أنزلـنـاه قــرآنا عربيا لعلكم تعقلون ". وحتى أعجمي اللسان ، من الذين هداهــم الله ، حيــن قــرأوا معاني القرآن المنقولة إلى لغتهم ، وأجالوا عقولهم المبصرة ، آمنوا بالإسلام ، لأنه يخاطب أولي الأبصار والألباب والنهى ! إذاً ما يقوله لويس عوض من تشكيك ، وكأنه وقف نفسه فيما يكـتب نحو الكتاب العزيز والإسلام ورموزه ، لهذه الغاية ، ظناً منه أنه سـينال أربه ووطره ، فدحره الحق . ووجد لويس عوض ما يوائم هواه مــن كــلام الفرق الضالة ، التي تدعى زورا وباطلا أن القرآن محدث ، وأنه مخلوق ، إلى غير ذلك من البهتان والترهات .!

ويجـــد هذا الكاتب ، وجود غير اللغة العربية في القرآن ، مع أنـــه وقـــف على أقوال الصادقين من الأمة المسلمة ، وقرأ الآيات التي تؤكـد أنـــه قرآن عربي! فالإمام الشافعي يقول : " والقرآن يدل على أن ليـس من كتاب الله شيء إلا بلسان العرب ". ولكن هذا المجادل لا يقنع بهذا القول ، لأنه يستند إلى أقوال عبدالجبار المعتزلي ومن على شاكلته. ولا يقــبل لويس عوض قول الإمام الشافعي : بأن : "لسان العرب أوسع الألســنة مذهــبا وأكثرها ألفاظا ". وعوض يستشهد بشيء من التاريخ الــذي يوائــم مزاجه بما فيه من تشكيك في العربية وأهلها . والمحقق الكـبير محمد شاكر .. يقول : " والعرب أمة من أقدم الأمم ، ولغتها من أقـدم الـلغات وجــودا ، كــانت قبل إبراهيم وإسماعيل ، وقبل الكلدانية والعــبرية والســريانية وغيرها ، بله الفارسية ، وقد ذهب منها الشيء الكــثير بذهــاب مدنيتهم الأولى قبل التاريخ . فلعل الألفاظ القرآنية التي يظــن أن أصلها من لسان العرب ، لا يعرف مصدر اشتقاقها ولعلها من بعض ما فقد أصله وبقى الحرف وحده[21].

إن هــذه الآراء ، لأنهــا ليست آرية ، فهي عند لويس عوض

عـرقية الـدم ، وعرقية اللغة ، حتى قال : " وينسب إلى العرب ولغتهم عراقه ليست لهم ولها بين الحضارات القديمة ". إلى أن قال : " وأيا كان الأمـر فـإن هذا الموقف ينطوي على إحساس عميق بنجاسة كل ما هو غير عربي جنسا ولغة ، وهو المقابل السامي للآرية الأوربية، ص 95".

والفصـل الـثالث من كتاب لويس عوض ، وعنوانه : " أدوات البحث الفيلوجي"، هذا الفصل أشبه بالعبث ، لأنه دوران واستعراضات .. لا تقـود إلى شـيء مـن صـميم الـبحث ، ولكنه دوران للتضليل ، وصـفحاته "29" ، مـن : "97 – 125". فهي عن الآرية الهندية ، واللغة والقوميـة، وعصور الهجرات .. التي بدأت في نهاية العصر الجليدي ، والجـنس القوقـازي ، والفاشية العمياء ، وترادف بين الجنس واللغة ، وأن أصل العرب (مثلاً) ، أنهم أقوام قوقازية تتكلم لغات سامية . ويسبح لويـس عـوض .. فـي نظريات كما أسماها ، ثم يقول ويعقب : " هذه الـنظرية قـد تكون أولا تكون صحيحة، إلى أن يقول : فالاتجاه السائد اليـوم بيـن علماء اللغة ، هو الفصل التام بين توزيع الأجناس وتوزيع اللغات بأن كلاً منها يتبع قوانين مختلفة إلخ ، ص 110 – 111".

ويجـنح عـوض إلى التوراة المحرفة والمبدلة ليستشهد بها ، وهـو يتحدث عن السامية والساميين ، مثل العـرب ولغتهم ، والحامية نسبة إلى حام بن نوح . ويسوق ألفاظا عامية مصرية مثل : " حاكتب " أو " راح أكـتب " ، فيقول : وهي لا صلة لها بكلمة " راح " ، " يروح " الـعـربية بمعـنى – ذهب – . وقالوا " هاكتب، بدلاً من "حاكتب". ولذلك سميت هذا الفصل عبثاً ومثله كثير ، مما ساق هذا العابث المبطل .

ويمضي يضرب الأمثال في هذا السرحان ، فيقول : فعندما نقول للأوربي قل : محمد، ويحاول يائسا فلا يخرج منه إلا صوت آخر هو اما "مخمد" أو – مهمد – " ونقـول له ، وكأنه لا يدرك أن " لغـة الضـاد "

لا يتقنها ولا يحسنها إلا أهلوها ، أما أعجميو اللسان فتشق عليهم ، لأن العـربية ليسـت لغـتهم .! ونجـد الأمثال عن لهجات عامية متوارثة ، وليسـت ألسـنة فصيحة ، يسوقها عوض .. ليزحم بها صفحات كتابه ، ويعرض ما فيها من اختلافات في النطق ، بين – الجيم والقاف ، مثل – جال – بمعنى: قال ، والذين يبدلون الهمزة قافا إلخ .

ويـتحدث عـن سبل وطرق دفن مسلم ، فيمارس أهله طقوساً مصرية قديمة ، ونقول إن ذلك جهل منهم .! ثم يقول ، واستمرار بعض شـعائر الدفـن المصـرية القديمـة، متجاوزاً مصر المسيحية ثم مصر الإسـلامية – فـي محافظـة أسـيوط – ، نقلا عن عبدالعزيز عبدالله ، المحرر بجريدة الجمهورية . ويقول عوض : " إن سكان هذه المنطقة ، رغم انتمائهم إلى الدين الإسلامي ، ورغم تحدثهم بالعربية أو بلهجة من لهجاتها ، ينتمون من بعض الوجوه إلى الحضارة الفرعونية ". ثم يقول فـي الصـفحة : "123" : " ومعـروف أن الشعائر الجنائزية عند الشعب المصـري اليـوم ، مسلميه ومسيحييه على السواء ، لاتزال تحافظ على كثير من الطقوس والمعتقدات الفرعونية المجافية للمعتقدات الإسلامية أو المسـيحية ".! ولاشـك أن الـبعد عن الدين والجهل به يؤدي إلى ذلك الانحـراف بالنسبة إلى المسلمين . غير أن المسلم الواعي المدرك ، لا يمـارس تـلك الإنحـرافات الـتي تحيد به عن العقيدة السمحة والسنة المطهرة. والجهل بلاء مبين .!

إن " <u>الفصـل الرابـع</u> "، من كتاب لويس عـوض ، يبـدأ من ص "127"، وعـنوانه : " فقـه اللغة المقارن " . ورب سائل يقول : ما شأننا نحن بالمقارنة ؟ وما الداعي إلى ذلك ؟ . وما هو الهدف والغاية؟ ولمصـلحة مـن كل ذلك !؟ . ونجيب .. إنه التسلط على اللغة العربية ، ليقـول لويس عوض ومن على شاكلته .. إنها من أصل هندي أوربي ،

كمـا يـردد ، رغم أنه ساق بعض أقوال المنصفين .. أنها عربية لحما ودمـا .! إذن مـا شـأننا وهذا ، وعنوان الكتاب : مقدمة في فقه اللغة العـربية ؟ إنــه الحشــو والثرثرة والعبث الدراسي ، ومضيعة الوقت ، للتضليل .! ذلك أن الكاتب مدفوع إلى ذلك التشويش على لغتنا العربية ، عليه من الله ما يستحق! ونحن ماذا يعنينا – ولز – ، اسكوتنلندا – في الحديث عن العربية ؟ . ولماذا لا يكون البحث في أمر العربية وحدها ، من خلال فقهها ، إذا كان الكاتب جادا وصادقا فيما يقول ؟

ويحـاول أن يفسـر الأمـور بغيـر أهدافهـا ومؤداهـا وحقائقهـا! فيقول في ص "130" : ومن هنا جاء الكلام عن النبي محمد أنـه " النـبي الأمـي " ومعـناه الحقيقي، ليس النبي الجاهل بالقراءة والكتابة، كما في المعنى المتوارث المتبادل ، وإنما النبي الأمي – أي – النـبي الـذي ليس – من بني إسرائيل – لأنه من سبط هاجر المصرية وابـنها إسـماعيل ، وليس من سبط سارة وابنها اسحق والد يعقوب – إسـرائيل – مؤسس الشعب المختار ، ويستشهد بقول الله في رسولنا : "هـو الـذي بعـث في الأميين رسولا منهم يتلو عليهم آياته " – سورة الجمعـة – . ويقول : " بمعنى بعث في غير بني إسرائيل وليس بعث في الجهـال ". وهي مقولة مكذوبة ليست جديـدة ، فقد سبق إلى إشاعتها نفـر من أصحاب الفرق والمذاهب الضالة ، وكل ما يفعله لويس عوض أنــه نقـل هــذه الفرية عمن سبقه من أعداء الإسلام .! ويمضي لويس عوض يستشهد بآيات من الكتاب العزيز ، فيقول : ويلاحظ أنه كلما ورد ذكر "الأميين " أو " النبي الأمي " في القرآن ، إنما ورد في سياق الحديث عـن أهـل الكـتاب من باب التمييز والمقابلة كما يدل السياق ". وساق لويـس عـوض فـي " 131 " ، الآيـات من سورة البقرة : فآمنوا بالله ورسـوله النـبي الأمـي ". وفي سورة آل عمران : " وقل للذين أوتوا الكتاب والأميين ءأسلمتم " . وفي سورة الأعراف : " فآمنوا بالله ورسوله

النبي الأمي الذي يؤمن بالله " وكذلك : " الذين يتبعون الرسول النبي الأمي " الأعراف: " وقالوا ليس علينا في الأميين سبيل " – الأعراف . وقوله : "وهو الذي بعث في الأميين رسولا " الأعراف .

إنه الخلط والجهل المركب ، والذي قرأ القرآن يفترض أنه قرأ غيره من الأدلة الصحيحة ، التي تثبت أمية محمد وهي فيه كمال ، وفي غيره نقص ، وذلك وقت نزول القرآن عليه في غار حراء ، وجبريل عليه السلام يضمه ويقول له إقرأ ، فيرد الرسول ما أنا بقارئ ، ثلاث مرات ، ثم يقول له رسول السماء : " اقرأ بسم ربك الذي خلق ، خلق الإنسان من علق ". ويقول الحق في أمية محمد صلى الله عليه وسلم .. في سورة – العنكبوت –، آية – 48 – : " وما كنت تتلوا من قبله من كتاب ولا تخطه بيمينك ، إذاً لارتاب المبطلون ". أي ما كنت يا محمد تقرأ قبل القرآن كتاباً ، ولا تقدر على ذلك ، لأنك أمي .. لا تقرأ ولا تكتب . ولو كنت ممن يقدر على التدوين والخط .. لقالوا : لعله وجد ما يتلوه علينا من كتب الله السابقة ، أو من الكتب المدونة في أخبار الأمم. فلماذا كنت أمياً .. لا تقرأ ولا تكتب ، لم يكن هناك موضع للريبة ولا محل للشك أبداً " – زبدة التفسير من فتح القدير –. إذاً لويس عوض – يغالط – الحق ، لأنه معاند ضلالي .

إن رسولنا عربي ، من أرومة عربية . والأمة العربية ، بعد أن أعزها الله بالإسلام .. دخلت فيه أفواجا ، وتحققت لها الفتوحات العظيمة ، شرقا إلى الصين ، وغربا إلى جبال البرانس ، بحيث أصبحت إمبراطورية ، حتى أن هارون الرشيد وهو يفاخر بسعة ملكه ، كان يقول إذا رأى سحابة ممطرة تعبر سماء عاصمته ، خاطبها بقوله : " أمطري حيث شئت فسوف يأتيني خراجك " .

إذاً الرسول الكريم رجل أمي بعث في أمة أمية ، بدليل أن

المسلمين بعد نصرهم في غزوة " بدر" ، كلفوا بعض الأسرى الذين يجيدون القراءة والكتابة .. أن يعلم كل واحد منهم عشرة من صبيان المدينة الكتابة والقراءة ، لقاء فداء نفسه ! ولويس عوض إما إنه رجل جاهل بتاريخ المسلمين ورسولهم ، لذلك فهو يتخبط في تفسير معنى الأمية ، ويزعم أن رسول الإسلام صلى الله عليه وسلم : " ليس النبي الجاهل بالقراءة والكتابة " ص 130 " . وإما أنه عارف بهذا التاريخ لكنه يصرّ على التزوير والكذب والدسّ من منطلق عدائه البيّن الصريح للإسلام والعرب والمسلمين .!

ويقول هذا الجاهل .. في ص "131" ، " وكان العرب يقسمون العالم إلى عربي وعجمي ، والعجم أو الأعاجم هم – الأجانب – أو من ليسوا عربا بصفة عامة". وهذا غباء فهم . إذ لا يوجد في الإسلام معنى أجنبي بالنسبة للأمة التي تجمعها عقيدة واحدة ، لقوله تعالى إنما المؤمنون أخوة ". والعجمة المقصودة ، هي عجمة اللسان ، أي اللسان غير العربي .!

ويقول هذا الرجل – النحرير – في الصفحة نفسها : وحين قال النحاة : " العلمية والعجمة " تمنع من الصرف ، إنما قصدوا إلى أن أسماء الأعلام الأجنبية تمنع من الصرف ، ولم يقصدوا الأعلام الفارسية بالذات". إنه لجهل فاضح ، هذا الجهل بالنحو عند دكتور يدرس اللغات وتواريخ نشأتها! ولو كان حياً لسألناه : هل أسماء: عمر، وحمزة ، وعثمان ، وفاطمة ، هل هي أجنبية لأنها ممنوعة من الصرف؟ ومن قال لهذا الجاهل إن الأجانب هم من ليسوا عربا بصفة عامة ؟. إن هذا التخريج ضرب من " الهجس " كما يقال .!

وهو يهوّم ، حين يقول في ص "147" : وما فعلت في هذا الكتاب إلا أن فتحت باب الاجتهاد الفيلولوجي ، ولذا سميت كتابي

" مقدمة " في فقه اللغة العربية ، عسى أن يأتي بعدي من يقيم أركان هذا العلم الخطير " .

ونقول .. إنها مقدمة فاشلة ضائعة ، لأنها لا تهدف إلا إلى النيل من اللغة العربية وأهلها . ولكن الله أظهر عجز المحاولة وصاحبها ، لأن المكر السيء لا يحيق إلا بأهله .. كما جاء في الكتاب العزيز . ذلك أن هذا الكتاب العريض .. الذي تجاوزت صفحاته الستمائة ، ليس فيه فيما يختص بالعربية إلا أوهام وترهات وافتراضات .. لا يعوّل عليها ، لأنها لا تستند إلى علم ، ولا إلى من يوثق برأيهم ، فهي أقاويل مفتعلة باطلة، مردودة على أصحابها وناقلها وقائلها ، فليس فيها شيء جازم ، ذو مراجع يعتدّ بها . وما قاله في ص "147" ، بما أشرت إليه ، أنه عبث في أمر محسوم مؤكد ، ليس في أمر مجهول بادئ ودخيل !! ونقول : ما شأنك بلغة أنت لست من أهلها المختصين ، وإنما اختصاصك في اللغة الإنجليزية !؟ إنه العبث والدخول فيما لا يحسن المرء.. ولا يعلم، ولا يدرك ، والشاعر العربي يقول له ولأمثاله المتطفلين:

إذا لم تستطع شيئا فدعه وجاوزه إلى ما تستطيع

والفصل " الخامس " ، ص "144" ، يبحث في " الفونطيقا المقارنة والمورفولوجيا المقارنة " . يقول لويس عوض .. في بداية هذا الفصل : " فلنحاول الآن أن نحصر المبادئ الفونطيقية التي بني عليها بعض علماء اللغة نظريتهم في احتمال وحدة الأصل بين المجموعة الهندية الأوربية والمجموعة السامية الحامية من اللغات " . ويبدأ في هذا الفصل بما أسماه – قانون تبادل السنيات –. ولا حاجة لي أن أشغل القارئ بتلك الحروف العربية المتقطعة ، ويقابلها الحروف الأخرى ، اللاتينية وغيرها ، وسبل نطقها ، ونسبها إلى لغات مختلفة ، مثل : اليونانية ، الفرنسية ، والألمانية ، والعربية ، والقوطية والعربية إلخ .

ثـم الــرجوع إلى القواميس في إظهار معانيها . وكذلك موضوع تلاقح الـلغات ، وأنها تأخذ من بعضها بعضا ، ومعاني كلمات في أكثر من لغة – فمثلا يقدم الكاتب من اللاتينية كلمة " مدو " ثم يقول : وهو أصل كلمة "صوت" ، – صل – ، ومنها " صلصل " ، – صليل – ، وهذه المقارنات، لا حاجــة لــي ولا لــلقارئ العربي الوقوف عندها ومتابعتها ، ذلك أنها تخـتص بعـلماء اللغة المتخصصين . ويشرح الكاتب في متابعة جذور الكـلمات ، ونراه يقول : وفي المجموعة الهندية الأوربية جذر افتراضي هــو " ديــوب " ، والجذر الجرماني الافتراضي هو "ديوباز " ، فما دخلنا نحـن وما دخل لغتنا العربية في ذلك ؟ . ويقول في ص "159" وذلك في باب الافتراضات والاحتمالات . والدراسة العلمية المقننة .. لا تعتمد على التخمين والأقاويل غير المؤكدة ، فمنطق العلم ضد هذه الافتراضات التي لا يعوّل عليها! يقول عوض : والاحتمال الأخير يصح فقط إذا أمكن ربط صيغـــة " نطفـــة " العربية بصيغة " ندوة " في العامـــة المصرية بمعنى " نـــدى ". إنـــه تخميـن وتخريف فارغ ، لأنه ناتج عن فراغ .! وإلا ما علاقة " نطفة " بـــ – ندوة " من " ندى " ؟ ويقول في آخر هذه الكلمات – الـــتي لا يجمعهـــا معنى ولا مبنى : ويكون المعنى " ندى المساء " بهذا يمكن تغيير " ندى " و – ندوة – المصرية و " نطفة " . ونقول إنه فهم " طمطمـــاني " . وتخريف .. بعيد عن الفهم العلمي ، ولكنه عبث عابث .. لا يؤبه له.!

ويصادفني في هذا الفصــل تخريجـــات كثيــرة .. مبنيـــة على التخمين والقياس والافتراضات في – الصوتيات –. ومن هذه التخمينات التي لا أساس لها قوله : واجتهاد كوني يجب أن يؤخذ مأخذ الجد ، ففي الاصـــطلاح العربي " كال " – المديح –، يظن أن " كال " من " الكيل " ، وهو مستبعد ، وأقرب منه إلى المنطق أن تكون " كال" هنا تعني "اسمع". فالعـــلماء لا يقولون في غير المؤكـــد والمختلف فيه كلمة – يجب – ،

ويؤخذ مأخذ الجد .! ولويس عوض بعيد عن العربية وأهلها وجاهل بها. ونحن نقول في الأمثال الدارجة : " كيللو المديح " ، أي كال له . والمكيال في الحبوب وما إليها .. أداة كميات لا تخضع حبوبها للعد، أي معنى المثل مدحه بلا حساب .! وما قاله لويس عوض ، وهو افتراض وتخريج خاطئ .. شيء مستبعد ، وخطأ وجهل بمدلولات المعاني في العربية . فالكيل أصح ، لأنه صب بكميات كثيرة .! واللغة ليست افتراضا، وإنما هي سماعية وقياسية .! أما أن معنى " كال " تعني – اسمع – ، فإنه فهم ليس فيه شيء من العلمية أو المنطق الذي يتذرع به كاتب .. ليس من أهل العربية ، ولا يربطه بها رابط من قريب أو بعيد .! فالعربية الشاعرة .. معان ، و – مجاز – ، وهذا شيء لا يدركه لويس عوض غير العربي ، وهو أكثر من غيره .. أعدى أعداء ما جهل . وقد يكون الجهل – نعمة ، بالقياس إلى لويس عوض .. ومن سلك نهجه.! وصدق المتنبي في قوله :

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله   وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم

فالذي يحكم بما لا يعلم جاهل ، وقد مر بنا أنه يعارض القول أن رسول الإسلام محمد صلى الله عليه وسلم " أمي " . أي غير متعلم ، فلا يقرأ ولا يكتب ، وسقت الأدلة ، يوم نزل عليه الوحي ، وكان الوحي ثقيلا.! قال تعالى : " إنا سنلقي عليك قولا ثقيلا " . فأي منطق الذي يقوله لويس عوض ويحاول أن يوهمنا بما يؤديه عقله المريض ، ليخطئنا فيما نفهم وندرك ونعى من لغتنا ، لغة – الضاد – . وإنه لآخر زمان أن يعلمنا لويس عوض – غير العربي – لغتنا بمنطقه هو المجافي للحق ، وذلك في عصر النور والمعارف الواسعة.! إنه عمى البصيرة والضلال البعيد .!

ويأخذ لويس عوض في افتراضاته وتخميناته ، وليس ذلك دأب العلماء والدارسين الألباء .! فهو يفترض ويقترح ، كأنه يريد أن يأتينا

بمعـان ومـبان للعربية جديدة لا نفقهها . ولو كان ذلك صحيحا وسليما لقبلـنا ما نقتنع به ! أما أن يكون تشويها وعبثا واستهتارا بلغتنا ، لغة القـرآن الكـريم ، فإنـا نرفض ما يقول ، ونرد عليه .. تسفيها لأقواله وأحلامــه .! ويقــول فــي ص "184" : إن " مصــراع الباب " وجذرها الافتراضي – سكيرى – أو " كيرى " ، بكلمة – شرح – العربية بمعنى " فــتح الــباب عــلى مصراعيه " أو – فتح – ، وهو يقدم جذر " كرح " الأساســي أصلا لهذه الكلمة . ومن هذا الجذر في رأيي يمكن أن تخرج مادة " صرع " أساس كلمة "مصراع" العربية (قارن " شراعة " الباب في العامية المصرية) وربما كان المعنى الأصلي للتعبير " شرح الصدر " هو " فتح الصدر " .

بدايــة ، نحــن نرفض ألفاظا : في رأيي ، وربما . وأن معاني للكلمات الــتي ســاقها هذا الدخيل على لغتنا ، ليعلمنا إياها بطريقــة مغلوطة ، ينبغي له أن يجلس في قاعات دروس العربية ليتقن ما جهل ، قــبل أن ينصــب نفسه معلما في ما جهل ويجهل، لأنه بعمله هذا يصنع نفســه أضحوكة للناس ، بعبثه وجهله ما لا يحسن ، ولكنه زج بنفسه ، ليحاول إفساد لغة أمة ، وجدت عبر قرون طوال من يغار عليها ، ويقنن معــاني ألفاظهــا ، وينشئ المعاجم ، حتى تحمى عبر القرون .. من أي مــتطفل وعــابث ، محــاولا الكيد لهذه اللغة الغالية على أهلها ، وإنهم ليحمونهــا ويــذودون عنها.. كما يحمون ويذودون عن أغلى ما يحبون ويملكون ويغارون عليه .!

إن – كلمات – صرع – ، – مصراع – في عربيتنا المجيدة لها معانيهــا المحــددة. ولا دخل لنا بالعامية المصرية .. التي يحاول لويس عــوض اقحامهــا فيمــا يقول ، ليميع المعاني السامية العربية الفصحى الواضــحة وضــوح الشمس .. في رابعة النهار . ونحن ولغتنا في غنى عن آرائه الفجة المريضة . ونرفض في تعليلاته بــ: ربما !. وصدق الله

القـــائل : " أفمن شرح الله صدره للإسلام فهو على نور من ربه ، فويل للقاسـية قـلوبهم مــن ذكــر الله ، أولئك في ضلال مبين " . والمعاني مختـــلفة.. وأن أفضــى بعضـــها إلى بعــض ، فلكل معنى مؤداه وهدفه وسياقه، وهذا سر من أسرار العربية .. أنَّى للويس عوض أن يفقهه !؟

ونــراه يجــري وراء – كوني – وأضرابه ، وهم أجهل الناس بمعـــاني العربية وبلاغتها وبيانها ، فيقول في الصفحة نفسها : وكوني يــربط مــادة " شــرح " العربية بمعنى " قطع " ، ومنها " شريحة " و – شــرح – " تشريحا " لصيغة التكثير بالجذر الهندي الأوربي الافتراضي " كيري " بمعنى " يكسر " أو " يحطم " . وأتساءل : أي عاقل أو من يحمل ذرة مــن عقــل يقنع ويقبل معنى لـــ " شرح " ، بمعنى – قطــع – ، – كسـر –!؟ ومــا الأعجــام : مثل – كوني – ، لويس عوض وغيرهم ولغتنـــا المشرقة، يخضعونها لأمزجتهم المريضة المنحرفة ، وينسبونها زورا وبهــتانا إلى الهــندية الأوربية . وهدفهم تشويهها ، بنسبتها إلى لغـات لا تنتمي إليها ، ولا صلة بينهما ! إنه الكيد لها، ولكن كيدهم في نحورهم .! ويمضي في عبثه هذا، فيقدم كلمة " الشرود"، ويقول: " نتيجة الخــوف أو الإرهــاب". وفي عربيتنا معانيها أوسع ، غير ما ذكر و – يفترض – هذا الدعي.! فعندنا من معانيها: شرود الذهــن ، والهرب .. أي نوع منه ، وليس بالضرورة أن يكون إرهابا وخوفا . ونحن نقول في أحاديثنا : شرود الدابة ، أي هربها.. حين يتاح لها الانطلاق من القيد .! إن معـــاني هذا الدخيل الأفاك ضيقة ، لأنه ضيق العطن .. لا يفقه كثيرا ممـــا يقول ويسوق إلينا ، مما ينقله من آراء أعجام مثله ، بعيدين عن العــربية ، فــلا يفقهون أعماقها ولا معانيها وغزارة مادتها الواسعة .! فالعــلم .. هو ما يؤكده الدليل والبرهان والتجربة ، ولكنه عند عوض : رأي وتخمينات ، لا تؤيدها أدلة ، وذلك مبلغه من المعرفة .. ومن يتكئ على آرائهم ، وهو مبلغهم من العلم " ويرد عليه وعلى أمثاله قول الحق:

" إن ربك هو أعلم بمن ضل عن سبيله وهو أعلم بمن اهتدى".! إن اللغة عند لويس عوض – احتمالات – ، وهي ليست كذلك . ويطول الوقوف.. لو أردت تتبع كل ما ساقه هذا المتجني على اللغة العربية ، ولا أريد أن أضيع وقتي ووقت القارئ، وأكتفي .. بما اقتطف مما وقفت عليه فأفنده وأبيـن فساده وفسولة قائله. وإني أجد أمامي في ص "213" نمطا .. من ذلـك الهراء ، فكلمة – ماء – العربية ، يحاول لويس عوض إخضاعها لمعـان وافتراضـات بعيدة عنها.. معنى ومبنى ، فيقول : حتى " ماء " العربية و – مية – العامية المصرية يمكن ردهما إلى م + لاج ـ ماج ـ مـاء . وهذا الافتراض المريض بعيد بعد المشرقين ، وهو كلام فارغ ، يوهمنا به هذا الأفاك الأثيم.

وفـي آخـر ص "221" نقـرأ قوله بلا دليل قاطع : كذلك يرى الـلغويون أن " فـر" و"نفـر" فـي العربية من نفس جذر " فاران " في الجرمانية العالية القديمة وفي السكسونية القديمة وفي الانجلوسكسونية بمعـنى " ارتحـل " أو " رحل " وأنا أشاركهم هذا الرأي . وإنما أرى أن البحث عن جذر " فر " العربية يجب أن يكون في البحث عن ذجر " فرير" الفرنسية ، كلاهما بمعنى " نفر " وربما كانت " هر" في " هرب " العربية من نفس الجذر " .

ونحن نقول .. إن المعاني تختلف بين : – فر – و نفر – ، ذلك أن لغتـنا معانيهـا دقيقة جدا ، لأنها لغة شاعرة . ومعنى – نفر – غير معنى – ارتحل – في لغتنا . ذلك أنها تعنى : خرج .. والاسراع إلى أمر. قال تعالى: " انفروا خفافا وثقالا وجاهدوا في سبيل الله ". وقوله : " فلولا نفر من كل فرقة ليتفقهوا في الدين وينذروا قومهم إذا رجعوا إليهم". أما ارتحـال .. فيعني : سار ومضى . وقد جاء في المعجم الوسيط " رحل " عـن المكان – رحلا – و – رحيلا – و – ترحالا – ورحلة ، ص "346" المجـلد الأول . وأعجـب مـن قول هذا الباحث – يجب – في أمر غير

مقطوع به . ونحن نقول – لا – ، لأن هذه الآراء مغلوطة ومنحرفة هي وأهلوها ، لاسيما وأنهم ليسوا من أبناء العربية ، ولا من بناتها – الذين يحتج بآرائهم .. فيسمع لهم حين يقولون ، وأن أحكامهم صحيحة، وليسوا أعداء لهذه اللغة وأهلها وتراثهم . أما ما عداهم ، فلابد من تمحيص ما يقولون ، ولا تؤخذ أقوالهم قضية مسلّماً بها ، ونحن ولله الحمد لسنا غافلين ، عن دس وترويج الغادرين والكائدين ، وإنما الغُيُر على اللغة العربية .. لهم بالمرصاد ، ليردوا إليهم كيدهم في نحورهم ، ونحن نعوذ بالله من شرورهم ، والله ناصرنا على أعدائنا وأعداء لغتنا التي هي موئل اعتزازنا وحبنا وهوانا .

في ص "226"، يقول الكاتب النحرير: وهناك مثلا مادة "سرب"، ومنها " تسرب " في العربية. وهذه جذرها جذر " سرى" و" زحف "، وهو جذر " ثعبان " في وقت واحد ". ونحن نعترض على هذا التعريف، ونقول : كيف ، ومن قال بذلك إلا الغافلون الجاهلون أمثال لويس عوض، الذي يحاول أن يعبث بالعلم وأهله ، في عصر النور.! وفي العربية : " سرب " الماء – سربا : سال ، فهو سرب، " أسرب " الماء: أساله. و " السّرَبُ " المسلك في خفية. وفي التنزيل. " فأخذ سبيله في البحر سربا ". وحفير تحت الأرض لا منفذ له . و" السرب" الفريق من الطير والحيوان . وفي الكتاب العزيز: " ومن هو مستخف بالليل وسارب بالنهار". و" السرى " السير ليلا. ولذلك تقول العرب في أمثالها : " عند الصباح يحمد القوم السُّرى". والزحف .. يختلف معناه، فيقال : زحف الصبي – زحفاً : انسحب على معدته قبل أن يمشي ، وهو كل ماش على بطنه . وزحف العسكر على العدو : مشوا إليهم في ثقل لكثرتهم . وزحف البعير وغيره .. إلخ.

ونجد المزيد من خلط هذا الكاتب ، ولعله يظن أنه يحسن

صنعا؛ لكنا لا نحسن الظن به وبأمثاله من أعداء العربية وأهلها .! قال تعالى : " الذين ضل سعيهم في الحياة الدنيا وهم يحسبون أنهم يحسنون صنعاً ".!

ويقـــول هذا في ص "228" : وفعل " شتل : في العربية والعامية المصـــرية بمعـــنى " زرع " ، فـــريما من جذر تعرفه المجموعة الهندية الأوربية " . وأسأل : هل في العالم شيء يقال له ريما ؟ وأعني الباحثين والدارسين ! ولكن عند الجاهلين : نعم. ليؤكد عوض أن الهندية الأوربية أصـل الـلغة الـتي عناها . و " الشتلة " النبتة. وزرع – فعل – يعني ممارسة الزرع .! وفي المعاجم العربية : – الشتلة – .. النبتة الصغيرة، تنقل من منبتها إلى مغرسها . والكلمة محدثة ، وليس معناها – زرع –، كما يقول هذا العالم اللغوي الملفّق لويس عوض.. في هذا " التخبيص".. الـــذي مـــلأ بـــه كتابه : مقدمة في فقه اللغة العربية .! وفعل " شتل ".. يعني: الزرع – شتلا : نبت البذر في مكان ليغرسه في مكان آخر .!

ومـــا أكثر ما يتوقع من هذا الدعي ، فنراه في ص "230" يقول: وأســـاس "سلام" و " سلم " العربية ، و" شالوم " العبرية بمعنى " سلام " أو – أمـــن – . ولا نجـــد عند هذا الدعي أي دليل على هذه الاشتقاقات المتلاقية بين اللغات التي يسوق ، من عبرية وفرنسية ولاتينية وألمانية، ونبحث عن دليل فلا نظفر به عند هذا الناقل والقائل . وعربيتنا التي في قرآننا لم تشتق من اللاتينية ولا من غيرها . وسلام – تحية أهل الجنة . ولغتنا مجردة من العجمة .. إلا عند لويس عوض وأعوانه ! وافتراضاته التي لا تنتهي ، نجدها منبثة في صفحات كتابه . والعلم ليس افتراضا ، ولا يكون كذلك .. إلا عند هذا الكاتب في القرن العشرين .!

فـــي ص "239" ، يـــتحدث لويـــس عوض عن معنى – قرة – العـــربية ، ويذهـــب مذاهـــب شـــتى في تفسيرها ، فيقول إن معناها في

العـربية " عين " أو " إنسان العين " وقولهم " قرة عيني " معناه " عين عيني " أو " إنسان عيني ، وعلى الأصح " حبة عيني " . إنه يذهب ، بنا بعيـدا فـي شطحه وتخريجه . وفي العربية – قرّ عينه – معناها = سُرّ ورضـي ، فهو قرير العين . وفي التنزيل .. حكاية عن أم موسى عليه السـلام : كـي تقر عينها ولا تحزن ". فمن أين أتى لويس عوض بتلك المعـاني ؟. أمـن اللغة الهندية الأوربية أم من القبطية !؟ . ويقول في الصـفحة نفسها : فإذا تذكرنا أن النيل في اعتقاد قدماء المصريين كان ينـبع مـن الجنة ، أو من جنة الخلد ، إلخ. فمن أين لقدماء المصريين العـلم بالجنات في الآخرة .؟ أما في الأديان السماوية وقاموسها، فنعم ، لكن لا يؤمن بذلك إلا القلة المؤمنون فقط .!

ويـأتي إلى كـلمة " حور " – المشار إليها في الجنة – ، يقول بجده واجتهاده ومهارته ، وهو يريد أن يغير لنا لغتنا ومعانيها : و "حور العين " هي في الواقع "قرة العين " . وهي كذلك تكرار لمعنى " العين " ، أو حـبة العين . وقولهم " إن النيل ينبع من الجنة ، أو من الخلد أو من العينين ". ضرب من هذا الخلط العجيب .. الذي يمدنـا به لويس عوض فـي القرن العشرين . ومعاني لويس عوض ضرب من الهلوسة الذهنية للعبث باللغة العربية . وامرأة فرعون العاقلة المؤمنة ، حين قالت : "قرة عيـن لـي ولك لا تقتلوه عسى أن ينفعنا أو نتخذه ولدا " . لا تبالغ في إطـلاق المعـاني لتحبب فرعون في موسى .. بالمعاني التي جنح إليها الكـاتب .. الـذي لا يجـارى.! ، ولـن يقبل فرعون الطاغية أن يكون موسى.. الذي هو ابن من الأبناء الذين يقتلون حين ولادتهم إنه – حبة عيـنه – ، " عيـن عيـنه" أو – إنسان عينه – ، لمن ليس ابنه ، ولن تقولـــه لـه إمرأته بهذه المبالغة اللغوية.! والحور في اللغة العربية : شـدة الـبياض في بياض العين مع شدة السواد في سوادها . وكلمة : "عَيِـنَ " عيـنا و – عينة –، اتسعت عينه وحسنت ، فهو أعين ، وهي

عيناء (ج) عين . وهـو المعنى الذي عنـاه القرآن الكريم .! أما معاني لويس عوض ، فهي من عاميته الخرقاء .!

ونـتجاوز الفصل السادس .. المختص بـ: " أسماء الأعداد " ، لأنــه لا يعنيـنا . أما الفصل – السابع – ، فهو عن " أسماء القرابة " ، وفـي ص "319" مــن هذا الفصل .. يقول عن معنى قول الحق : " فاطر السـموات والأرض " سورة – فاطر – فالأغلب أن المعنى الأصلي للآية "فاطر السموات والأرض " هو : " أبو السموات والأرض " ، أي خالقها . وأسـأل : ما علاقة الأبوة بالخلق ؟ والحق يقول : الله خالق كل شيء ". ومعـنى فاطر – ابتداء الخلـق من العـدم –. أما – خالق –، فتعني – مخـرج –. وليـس " فالق السموات والأرض " كما يظن عادة . و "عيد الفطـر " فيما يبدو لا علاقة له " بالإفطار " بعد الصوم إلا مجازا ، ولكن معناه الأصلي "عيد الخلق " ، خلق العالم في بعض المعتقدات الدينية أو خلق القرآن أو تنزيله على أقل تقدير في كل تفسير معتمد . وبذلك يكون " الإفطـار " بمعنى إنهاء الصيام " . هكذا يخرّف هذا المفتري الذي زيّن لــه سوء عمله فرآه حسنا ، ويقول الحق في هذه الآية: "فإن الله يضل مــن يشـاء ويهدي من يشاء ". وعوض الضال .. يفسر كلام الله وفق هــواه ؛ الــذي أضله فأعمى بصيرته .. لكي يدخلنا بفهمه المريض في وثـنيات شـتى.. لأنه مشرك أفاك أثيم .! إن قواميس اللغة تقول : فطر الأمــر ، أي ابـتدأه. والله – العالم – أوجده ابتداء . وفي الكتاب العزيز عـلى لسان نبي الله إبراهيم : " إني وجهت وجهي للذي فطر السموات والأرض حـنيفا ". و " أفطـر الصائم " قطع صيامه ، و "عيد الفطر " .. العيـد الــذي يعقب رمضان. و – الفطرة – الخلقة التي يكون عليها كل موجود أول خلقه ، والطبيعة السليمة – لم تُشب بعيب ، وفي التنزيل : " فطرة الله التي فطر الناس عليها لا تبديل لخلق الله " .

عوض كغيره من أمثاله اليهود والمشركين .. الذين يحرفون –

الكــلم – عــن مواضعه. ورغم إلحاده ، نراه متذبذبا ، فإنه يأتي بمعنى الإفطار ، أنه إنهاء للصيام . و "الأبوة" للسموات والأرض ، تعبير وثني، ولا يــتفق وتعــبير – الخلق –. وينفي أن يكون عيد الفطر له علاقة – بالإفطار " بعد صوم رمضان ، وإنما هو – مجاز – ، إذاً ما هي الحقيقة أيها الخبيث الكاذب الملحد المزوّر؟ . وشيء مضحك أن يكون معنى عيد الفطر بعد " الخلق " . فنسأل أي خلق يريد هذا الدعي المفسد العابث . وهو يعبر بـــ – الأغلب – وما في حكمها . و – كما يظن عادة – وليس فـــي العقـــائد الســـليمة ظـــن وتخمين وإرجاف وهوى مريض ، ذلك أن المشـــرّع هو الله ، " هو الذي أرسل رسوله بالهدى ودين الحق ليظهره عـــلى الديـــن كله ". والأبوة عند الملاحدة تعبير تلقائي، ونسب ذلك إلى الواحد الأحد – خالق كل شيء –. وهو سبحانه : " لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفؤا أحد ". إن هذا المريض المعتوه يفسر كلمة " فاطر " ، بمعنى " أب "، وهو أي لويس عوض ، نصب نفسه لدراسة فقه العربية ، فهل عنده معجم يعتد به عربي يقول بهذه – الأبوة –: "كبرت كلمة تخرج من أفواههـــم إن يقولـــون إلا كذبا ". ونردد : " تعالى الله عما يقولون علوا كبيرا ".

والفصـــل الـــثامن ، يـــتحدث عن أعضاء الجسم . ولست معنيا بالوقـــوف عنده .. إلا ما تضطر إليه الحـــال . ونقرأ في ص "390" كلمة " أقـــعى" فيقول هذا الكاتب : في العربية " أقعى " تعني جلس (الحيوان) على ذيله . ونقول إنها خاصة بـــ – الكلب – وما شابهه .

وإني أجد لويس عوض على اجتهاداته وتخريجاته التي لا يقاس عـــليها ، يســـتحق الـــتهاني والاحتفاء والتبجيل . فنراه يقول في ص " 391 " : فعـــل – قعـــد – كفعـــل " أقعى " من نفس الجـــذر ، نتج عنه ظهـــور – ع – في " قعد " وقد سقطت الدال في بعض الصيغ فتجـــاور

بسبب سقوطها عدد من حروف العلة – الحركة – ، وكانت نتيجة ذلك ظهور " أقعى " العربية بغير دال ". ونقول له فتح الله عليك في هذا الاجتهاد الذي لا مثيل له . لأن عوضاً لا يدرك عمق العربية وسعتها ، لأنه ليس من أهلها ، وإنما هو ينتسب إلى اللغة الانجلو سكسونية ، الهندية الأوربية ، التي يتكئ عليها في أكثر ما يتصل بالعربية وغيرها.! ونقول له لا سقط ولا تغيير يا جاهلاً بالعربية ، التي أعطت بقدرة الله وفضله كل مسمى حقه ، لأنها لغة دقيقة ، فهي قد أعطت أوصافا مختلفة للإنسان والحيوان والنبات .. ليست في الإنجليزية القاصرة – مثلا – ، ولا في غيرها من اللغات .!

إن تخريجات لويس عوض اللغوية يعجز عنها الشيطان ، فهو يقول في ص "414" : وإذا كانت " نجار – من نفس الجذر " – وهو يتحدث عن – نيل – ، تعني "ظفر " و "مسمار" . ويقول : ومعناها الأصلي يكون مستمدا من دق المسامير . ويبدو أن " نخس " – " نغز " المصرية و " لكز " العربية في نفس الجذر ، بمعنى " شك بمسمار ". وكذلك " نقر " صيغة من نجر ".! وحين نرجع إلى المعاجم العربية ، نجد إن الاسم غير الفعل ، ثم كلمة مسمار وظفر ، لا تتحول .. إلى دق المسمار أو الظفر إلا عند البحاثة لويس عوض وعقليته السقيمة . أما أن " لكز " تعني – شك بمسمار، فنقول لجهبذ اللغة : – يفتح الله – . ذلك أن معنى – لكز – في اللغة هو : لكزه يلكزه لكزا : ضربه بجمع يده في صدره . ولاكزه : ضرب كل منهما الآخر .! أما تخريج البحاثة في القرن العشرين ، أن تلك الكلمة معناها – شك بمسمار – ، فلا نعرف له أصلا .. هذه واحدة.! ، وكلمة " نقر " تعني : نقر الخشب والخيل بحوافرها الأرض ،و– نقر فلانا – عابه واغتابه. وانتقر الشيء : احتقره . إذاً ، فما ذهب إليه لويس عوض ، أن معنى مسمار مستمد من – دق المسامير. وأن نقر غير نجر؛ لأن لكل منهما معنى ، وإن

تلاقيا في الصناعة الخشبية ، لأن النقر تعني – الحفر . ونجر .. تسوية قطـع الخشب ليصنع منها ما يراد .! ولو كان لويس عوض حيّا لدعونا له – أن يوسع الله علمه وفق هذا الفهم السقيم ، الذي تطوع به لخدمة لغتـنا العـربية ، وهي في غنى عن هذه الأنماط المعوجة ، التي يقدمها ويسـعى إليهـا أعـداء العـربية ، بزعم أنهم يبحثون في علم لغتنا ، وتوجهاتهم وأهدافهم خبيثة كنفوسهم المريضة.!

<u>الفصـل التاسـع</u> ، الذي يبدأ من ص "435"، عنوانه : " أسماء الحيوانـات ". ويصادفنا في ص "437" عبثه وولعه بالانحراف ، والجري وراء التشـكيك ، لأن فهمـه سـقيم .. كما يقول المتنبي ، فيقول في : كابـالوس " اللاتينية تعنى " جواد "، ولكن من نوع ردئ غالبا للحمل . وهذا يجعلها أساسا لكلمة " بغل ". أما " جواد " بالمعنى المألوف Equus. أمـا الاسم الآخر للجواد في العربية فهو " حصان " وجذرها هو جذر – هـورس –". إنـه تخريج بديع رائع .! ثم كيف تعني كلمة – جواد – " بغلا " دون تفرقة . ونحن نقرأ في القرآن قول الحق : " والخيل والبغال والحميـر لتركـبوها وزينة ". وفي لغتنا الأثيرة علينا ، نجد أن معنى " الجواد " ، هو – النجيب – من الخيل . (ج) جياد . وفي التنزيل، حكاية عـن نبي الله سليمان عليه السلام : " إذ عرض عليه بالعشي الصافنات الجياد " واشتقاقات هذه الكلمة .. تعنى الخير ، فالجَوْد- المطر أو ما لا مطر فوقه . و – الجوَد – عند " الاخلاقيين " : صفة تحمل صاحبها على بـذل ما ينبغي من الخير لغير عوض . وفي حديث الاستسقاء " ولم يأت أحـد مـن ناحية إلا حدّث بالجَوْد "[22] ويقال : جاد بماله ، فهو جواد . وجـاد المطر القوم : عم أرضهم وشملهم . وفي الحديث : " تركت أهل مكة وقد جيدوا ". فتبا لهذا الفهم الملتوي السقيم .. الذي يريد أن يفسد علينا لغتنا ويشوهها ، حسدا منه وبغضاً لهـا !. ونتجاوز تخمينات هذا المـبطل . فـي – براق – ، " حمار " و – حصاوى – ، لأن تخريجات

كهذه .. لا تنتهي عند حد ، من الغلط والعبث باللغة الشريفة . ذلك أنه يأتي بألفاظ أعجمية ، ويشتق منها المعاني ، عبر قياسات باطلة ، لا معنى لها ، ولا خير فيها . فهو يقول في تخريجه الفاسد : " جائز بل ومحتمل " وما إليهما مثل: في رأيي ويبدو إلخ .!

في ص "448" ، يسوق هذا الفيلسوف تعريفات وتخريجات ، لعلها من إيحاء الشياطين . فهو يقول : وعلى كل فكلمة " نعجة " في الاصطلاح المصري ، توحي بأن جذرها هو جذر Nag الانجليزية بمعنى " مومس ". والنعجة في العربية تقترن بالخوف وليس بالجنس . والمجاز ربما من صهيل الفرس ". هذه هي معطيات أخيلة لويس عوض الضالة ، ومعاجمه الجديدة المبتكرة البديعة في علم اللغات . و- النعجة - في لغتنا : الأنثى من الضأن و - البقرة الوحشية " ج " نعاج ونعجات . ويقول ، جازاه الله بما يستحق : ومن هنا يتبين ترجيح اشتقاق مادة "هجين " و"غنخ " و" ناقة " و" ناج " من جذر واحد هو الجذر الذي خرجت منه " جمل " اليونانية واللاتينية أما كيف اختلط معنى الجمل بمعنى الحصان في مرحلة قديمة ، فهذا ما يحتاج إلى بحث . وربما كان تفسير ذلك في البحث عن مادة " حمل " فليس بمستبعد أن تكون مادة " جمل " ونظائرها لا تعني أصلا الحيوان بذاته وإنما تعني "دابة الجمل " بغض النظر عن فصيلتها فونيطيقيا يمكن أن تخرج " حمار " و" قلوص" و" عيس " فتحتاج إلى بحث " ! إنه لخلط عجيب ، نراه في هذا العبث الصبياني السخيف الفج . إن الجمل في لغتنا هو الكبير من الإبل ، من الفصيلة الإبلية، من رتبة الحافريات المجترّة . وتخريجه المعجب ، في معنى - الجمل -، "دابة الحمل " و - حمار - ، والجمل بمعنى - الحصان -، علم جديد في اللغة ، لم يعرفه الأولون من علماء اللغة، ولغتنا خاصة ، ولن يعرفه الآخرون - بكسر الخاء -! ولا داعي لإطالة تفنيد تخريفات هذا الدخيل على علم اللغة ، الذي يعيث فسادا ، بما يقدم،

ويخمن ويؤول .. في احتمالاته ، التي تظهر جهله المركب الفاسد ، لكي يفضحه الله في مكره للنيل من لغتنا الغالية العزيزة. لكن مكره لا يحيق إلا به .! ويمضي في جهله الغريب البعيد ، فيقول في ص "464" فالأرجح أن " جمل كان "فيل" ما قبل عصور الهجرات من المنبع الأسيوي الأصلي للعرب أنفسهم وللشعوب المتكلمة بالمجموعة الهندية الأوروبية من اللغات ". أجل ، الجمل يصبح فيلا ، والفيل يمسي جملا .! وأين هذا الفهم من قول الحق فيما برأ وأبدع وخلق : " صنع الله الذي أتقن كل شيء ".!

أما الفصل العاشر .. الذي يبدأ من ص "476" ، فعنوانه : أسماء الطيور والأسماك والزواحف والحشرات " . وفي ص "496 - 497" يتحدث لويس عوض عن مجموعة الطيور الجارحة ، وانظروا إلى سعة مفردات لغتنا العربية .. في تعدد أسماء الطيور الجارحة ، مثل: " صقر إلى باشق ، باز ، عقاب ، نسر . ولا يوجد هذا التعدد في ظني .. في لغة أخرى . وكذلك الكثير من أسماء الحيوانات كالظبي ومرادفاته ، وغير ذلك .. مما لو تتبعته .. لطال الوقوف في هذا الحديث ، من فصل الحيوانات .. الذي اشتمل عليه كتاب : مقدمة في فقه اللغة العربية " ، لاسيما الطير وما إليها.. من الحيوانات الأخرى ، من زواحف ونحوها ، وتعدد أسمائها وفصائلها.. وانظروا إلى تعدد أسماء الثعابين : ثعبان ، حيّة ، أفعى ، حنش ، والدواب التي تمشي على بطنها ، وعلى رجلين ، وعلى أربع ، وعلى أكثر من ذلك ، ووجب علينا أن نردد قول الحق سبحانه ، يخلق الله ما يشاء ، إن الله على كل شيء قدير " .

والفصل – الحادي عشر – يُعنى بأسماء النباتات . ونجد الكاتب المبدع البحاثة، وأنا قد تجاوزت الكثير من الصفحات ، لأني شعرت أنني قد أطلت ، فيقول في ص "534" وكلمة " برتقال " العربية مأخوذة من اسم

البرتغال الذي عربه أهل الأندلس ويبدو أنهم أطلقوا اسمه على هذه الفاكهة . وهو اسم غريب ؛ لأن اللغات الأوربية لا تأخذ بهذه التسمية وانما تسمى البرتقال " أورانج " إلخ . ولم يفصل لنا هذا البحاثة معنى – البرتقال – . ونقول له .. وكم تمنت لو أنه باق .. ليسمع مقولتنا.! أن اسم هذه الفاكهة هو " برتقان " في الأصل ، وقد سهلت إلى – برتقال – نطقا . وكفانا .. من تخمينات لا تستند إلى حق ، من يبدو .. وما إليها كثير مما وقفنا عليه ، ونحن نتابع محتويات هذا الكتاب .

أقول لو أتيح لي قراءته وصاحبه حي ، لحققت شيئا مما في نفسي بالرد المفحم عليه ، وأذكر أن بعض الكاتبين من الغُيُر على العربية ، قد فنّدوا أباطيله ، وأكبر الظن ، أن تلك الردود قد وصلت إليه ، ولم نقرأ له أي رد .! ولعل مصادرة كتابه ، بعد أن أعترض عليه علماء الأزهر .. أسكته ، وأبطل آراءه الفاسدة، وألجمه الموقف الجاد ، لأنه تجاوز الحد فيما فعل وأبدى وزعم . وهو لا ينشد العلم للعلم ، ولا يبحث عن الحق وخدمة اللغة العربية ، وإنما يريد أن يوهنها ، وأن يطعن فيها، وأن يجعلها دخيلة ، وليس لها جذور وأصول عربية ، وإنما هي منحوتة من اللغة الهندية الأوربية ، ليزري بها ، ويغيظ أنصارها وأهليها ومحبيها ، ظناً منه أن أمة " الضاد " في غفلة عن مكره وعبثه وتخريبه . وحينما أنجز عمله ، تصدى له أهل –الضاد – ، وسفهوا أحلامه وكيده ومكره ، فمنعت الحكومة المصرية تداول الكتاب ، من واقع اقتناع أولي الرأي فيها ، ولأنها لا تريد إثارة الفتن والنعرات الطائفية. وحمدا لله .. أن ظهر هذا العمل غير الصالح .. ليفتضح فاعله ومُنشِئُه ، ونرى شروره وحقده وكرهه للغة .. التي ظل يكتب ببيانها المشرق نحو نصف قرن ، ثم تنكر لها وحاربها في عقر دارها ، ليظهر الله كيده وخبثه وبلاءه المبين ، ويسيء إلى بلاغة هذه اللغة الشاعرة وبيانها

وروعــتها ، جزاء .. ما أعطته وعلمته ، وأعانته في أعماله الباطلة . لكن الحق يعلو ولا يعلى عليه ، فاندحر الظالم.! وارتد إليه مكره وظلمه وفساده . وذلك هو عدل السماء ، وقوة الله المنتقم الجبار.!

وقــبل أن أدع هذا الكتــاب جانبــاً ، استوقفــني قولــه ، في ص "554"، وربما كانت " فــول " : العربية صيغة من " فوم " التي وردت فـــي القرآن " من بقلها وقثائها وفومها وعدسها وبصله " البقرة ، الآية 417 " في الكلام عن الخيرات التي وُعد بنو اسرائيل بأكلها في مصر " . وكلمة " فوم " أو – فومة – السنبلة والحبّة مماً يخبز . ولو رجع إلى – المعجم الوسيط – بجانبه ، الذى أصدره مجمع اللغة العربية بمصر ، لما مضـــى فـــي غيه ، إذا كان ينشد الحق ، ولكن هيهات.. أن يكون هدفه قولة الحق والبحث عنه واتباعه ، لأنه ضلالي مبين ..!

الهوامش

1) آية - 27 - من سورة آل عمران .

2) الآيات : 43 - 47 ، من سورة - مريم - .

3) أية : 67 ، من سورة — آل عمران - .

4) أية : 120 ، من سورة — النحل - .

5) أية : 125 ، من سورة — النساء - .

6) أية : 61 ، من سورة — آل عمران - .

7) أية : 52 ، من سورة — الشعراء - .

8) أية : 60 ، من سورة — الشعراء - .

9) الآيات : 61 - 66 ، من سورة - مريم - .

10) الآيات : 70 - 73 ، من سورة - طه - .

11) أية : 7 ، من سورة — القصص - .

12) أية : 16 ، من سورة — القصص - .

13) الآيات : 17 - 21 ، من سورة - القصص - .

14) أية : 28 ، من سورة — القصص - .

15) أية : 23 - 24 ، من سورة — آل عمران - .

16) أية : 8 من سورة - الجاثية - .

17) المزهر ، لجلال الدين السيوطي ، عن كتاب الألفاظ والحروف ، للجوهري .

18) في المهذب — للسيوطي .

19) ص 66 ، مقدمة في فقه اللغة العربية .

20) ص 66 ، المصدر نفسه .

21) المعــرب — لــلجواليقي ، ص 13 . الطبعة الثانية ، وزارة الثقافة المصرية ، مطبعة دار الكتب ، 1969 .

22) ص 146 ، المعجم الوسيط .

* * *

يقـال : أوّل الكلام ، وتأوّله . بمعنى تدبّـره ، وقـدّره وفسّـره . قال الله تعالى: ﴿ ولمّا يأتهم تأويله ﴾، أي لم يكـن معهـم علم تأويل . وعلى هذا ينـبغي أن يـنظر في علم التأويل قبل الشـروع فـي الـتأويل . وفي حديث ابن عباس " اللهم فقهه في الدين وعلّمه التأويل ".

ولا يغيـب عن الراصد لحركة النقد العربي الحديث تعدد وجهات الـنظر حـول منطلقات ، ومرجعية هذا الخطاب النقدي ؛ نظراً لانفتاحه عـلى آفاق المذاهب الأدبية ، والإتجاهات النقدية عند غير العرب وكان لابد من الإشارة السريعة إلى بعض المحاولات النقدية العربية التي كانت تـبحث عـن منهجة النقد العربي المعاصر كمحاولتي قطب ، ومندور ، وغيـرهما من المحاولات النقدية التنظيرية . إذ إن مثل هذه المحاولات مؤشر واضح إلى أن الإحساس بأزمة البحث عن منهجية نقدية تحل هذه الإشـكالية النقدية المعاصرة ، أضف إلى ذلك التجريب التطبيقي لبعض المـناهج النقدية الحديثة ؛ كالمنهجين النفسي والأسطوري مثلاً ؛ اللذان لـم يستطيعا كشف القيم الجمالية في الأدب ، فعلم النفس لم يكن نظرية جمالية ، ومهمته العلمية لا يمكن أن تكون بديلاً للإدراك الجمالي .

والأسـطورة لـم تكـن نابعة من نسيج الخطاب الأدبي العربي الحديـث إذ المسـترفد من الأساطير في ذلك كان الدافع إليه في الغالب الأعـم تقـليد الآخـر ؛ بشـهادة عـدد من شعراء العرب الذين اهتموا بالأسـاطير فـي أدبهم ؛ ولعلّ البعد الانفعالي الذي تحدثه الأساطير في النص الأدبي ، كان وراء هذا الإسترفاد للأساطير .

وقـد كان المنهج اللغوي البنيوي أقرب المناهج المسترفدة إلى روح الأدب ، لكـن مهمـتـه كـانت من العمومية بمكان ، نظراً لمهمته الواسعة ، التي تصلح للنص الأدبي ، وغير الأدبي .

مـن هـنا كـان لابد من إعادة النظر في آليات خطابنا النقدي العـربي للـبحث عـن معالم منهج نقدي عربي ، ينبع من خصوصيتنا العربية فكراً ، ولغة ، ويستقل بصفات ، وقوانين ينفرد بها عن المناهج المسـترفدة ؛ لمـا لـلأدب العربي وبخاصة الشعر من خصوصية تتيح الاجتهاد لابتداع قوانين من جنس ، وطبيعة هذا الشعر .

هذا ما لمسه ابن سينا قديماً ، وأكد عليه حازم القرطاجني .

ولمـا كـانت هذه الدراسة تتناول إشكالية تأويل النص الأدبي ؛ فإن خصوصية العربية فكراً ، ولغة ستكون المهيمنة على طبيعة مادتها ، عرضاً واستنتاجاً .

فقـد كان للمبدع ومايزال أثره على التدخل في عملية التأويل ، وفق متعلقاته المزاجية ، والمعرفية ، والأدبية ، حتى أمام معيارية النقد ذي القوانيـن العلمية الصارمة ، وأمام مقولة موت المؤلف التي حاولت أن تحيّد الموقف النقدي من النص ؛ بأن ينظر إليه من داخله دونما تأثير من مبدعه ، أو من قانون مسبق عليه .

ولمـّا لم يكن بدّ من تدخل الناقد في توجيه عملية التأويل ، من خـلال ما يملك من خبرة ذوقية ، ومعرفية يسقطها على النص حتى لو ادّعى الحيدة ؛ ظهرت قضية المتقبّل المبدع الذي لا يقف عند كشف قيم الـنص المعرفية ، والأدبية بل يسهم في تشكيل ذلك النص وفق إمكاناته وخـبراته المخـتزنة ، أو الجديدة التي يستدعيها النص . فظهر مفهوم الـتأويل ضمن مجموعة من المفاهيم المتعلقة بموقف الناقد . وقد تناول

كثير من الدارسين العرب هذه الإشكالية ، ووصل بعضهم إلى القول بأن النص الأدبي مفتوح إلى ما لا نهاية ؛ من حيث القراءة ، والتفسير ، والتأويل ، وأن أي مستوى من الفهم التأويلي يجعل ذلك التأويل في دائرة القبول ، وبهذا تتعدد مستويات التأويل بتعدد القراء ، ومتقبلي النص الواحد ؛ ويصبح كل متقبل للنص مؤهلاً لطرح رؤيته التأويلية ، يستوي في ذلك الناقد البصير بجوهر ما ينقد ، والمتقبل العادي الذي يملك الحس الفطري ، ولا يملك الخبرة المصقولة بالممارسة .

غير أنه يفترض في التأويل أن يستند إلى مرجعية النص الأدبي التي تساعد على معرفة ما تقوّمت به إنتاجية النص من بناءات لغوية حقيقة أو مجازاً وتعدّداً لمعاني الدال أو تفرّداً لها ، لذلك لا يمكن أن يتجرد الإنسان من وضعية اللغة التي تشكّل مخزونه اللغوي منها . لكن باستطاعته أن يتناول حركة المدلول من خلال ما تفرضه تلك الحركة من استدعاء آليات معينة تلمسها في ظواهر الاستبدال والتغيير من خلال البحث عن إحداث علاقة المشاكلة بين الدال والمدلول ، وهذا مؤشر واضح إلى أن اللغة لا تقف عند حدود الوضع ولا عند حدود نمطيّة الاستعمال المطّرد والثبات عليه ؛ فهي بتقلباتها الاستبدالية والتغييرية تصبح لغة حيّة متحركة ومتجدّدة باستمرار ، ويتم هذا التعامل مع اللغة من خلال خبرة الأديب ومعرفته بطرائق الإجراءات السياقية التي تقوم عليها دلالة التراكيب ، هذه الخبرة اللغوية المكتسبة في الغالب لدى الأديب تتيح للإستخدام اللغوي فرصة إحداث علاقات جديدة وقوية بين الألفاظ دون أن تطغى القيم الجمالية على معرفية النص إلى درجة تلاشي ذلك البعد المعرفي واستتاره غير المبين ويبقى التأويل والحالة هذه محكوماً في المنظور العربي بإقامة الإعراب ومعرفة المسميات بأسمائها اللازمة غير المشترك فيها والموصوفات بصفاتها الخاصة دون ما سواها، هذا ما وضعه علماء العربية من شروط التأويل إذ يشترط في

التأويل أن يعلمه أهل العربية وهم أهل الخبرة اللغوية ممن يمتلكون القدرة والتأويل في كشف الخفاء في النص ولو بعد حين ، وبهذا نأوا بظاهرة التأويل عن احتمال الإسقاطات الذهنية والتّمحّلات البعيدة ، وقد كان البحث في قضية المشاكلة بين اللفظ والمعنى في النقد العربي يتّجه إلى محاولة إحداث توازن بين القيم المعرفية والعناصر الصياغية من خلال اتحاد المضمون الفكري بالرؤية الوجدانية وما ينتج عن ذلك من بناء لغوي يتشكّل فيه المادي والوجداني تشكّلاً يشبه تشكّل الروح والجسد في تحقّق وجود أحدهما بتحقق وجود الآخر ، وهذا يجعل التأويل يستند في شرعيته وفاعليته على قوانين التناسب بين اللغة والمادة التي تشكّلت منها ، ليصبح موقف الأديب وخبرة المتقبّل وقوانين اللغة مصدراً يستمد منه المؤول موقفه التأويلي للنص الأدبي مما يجعل التأويل يقوم على البحث في علل النص المنتجة، لكن الإهتمام بالمتقبل في الدراسات النقدية المعاصرة أعاد إلى الأذهان ذلك الخلاف الذي نشأ حول مفهوم التأويل ، وحدوده وآلياته ، كما أعاد ظاهرة التأويل إلى دائرة الإهتمام من جديد ، وبخاصة عند أولئك الذين يحاولون الآن إعادة النظر في صياغة الفكر الإعتزالي من جديد .

لقد أثيرت ظاهرة التأويل منذ وقت مبكر من حركة المعرفة الشرعية ، فقد وفد بعض رؤساء نصارى نجران إلى النبي صلى الله عليه وسلم بالمدينة فأخذوا يناقشون المصطفى صلى الله عليه وسلم في بعض معتقداتهم مما توارثوه عن بعض كتبهم ، مما له علاقة ببقايا التصورات النصرانية المحرّفة خاصة في زعمهم أن الله جلت قدرته ثالث ثلاثة ، وقد أكثروا من تأويل علاقة عيسى عليه السلام ومريم بالحق سبحانه وتعالى ، فأنزل الله صدر سورة آل عمران ﴿ الم الله لا إله إلا هو الحي القيوم ﴾ منزّهاً ذاته سبحانه وتعالى ومفصّلاً القول في ذلك في أكثر من ثمانين آية من آيات هذه السورة ، قال الله تعالى في الآية

السابعة من سورة آل عمران : ﴿ هو الذي أنزل عليك الكتاب فيه آيات محكمات هن أم الكتاب وأخر متشابهات فأما الذين في قلوبهم زيغ فيتبعون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم يقولون آمنا به كل من عند ربنا وما يذكر إلا أولوا الألباب ﴾.

فالمحكم من آي الذكر الحكيم هو ما كان معناه واضحاً معروفاً يستدل عليه بإقامة إعرابه ومعرفة المسميات بأسمائها اللازمة غير المشترك فيها والموصوفات بصفاتها الخاصة دون سواها ، وكذلك بالنقل المستفيض عن رسول الله صلى الله عليه وسلم ثم النقل عن العدول الأثبات واعتماد الدلالة المنصوبة على صحة التفسير ، وهذا لا يتيح للمفسر أو المؤول تأويل القرآن بالرأي أو بما لا يعلم .

أما المتشابه فهو ما لم يكن لأحد إلى علمه سبيل كما قال العلماء لأنه مما استأثر الله بعلمه دون خلقه فيما يتعلق بالأمور الغيبية النقلية .

وقد زعم المؤولة العقلانيون المعاصرون أن الذي جعل فكر المعتزلة لا يكون فاعلاً في حركة الفكر الشرعي ، وبخاصة في العصر العباسي ، أن هذا الفكر حاول أن يفرض آلياته على منهج الفكر الشرعي ويصادر آليات أي منهج فكري آخر ، مدّعياً أنه الأوفر حظاً في تأوصيل الفكر وقد عدوا هذا الموقف من أهم الأسباب التي استعدَت أصحاب المناهج الأخرى ضد المعتزلة ، وبخاصة منهج أهل السنة فانقلب السحر على الساحر كما يقولون ، ولم يكن هذا هو السبب الحقيقي الذي زعمه المؤولة المعاصرون في توقف فكر المعتزلة عن الفاعلية والاستمرار في حركتنا الفكرية منذ القدم ، بل السبب يكمن في آليات هذا المنهج الذي قامت وفق تصورات ذهنية بحتة لا تعير غير ما يأنس له الفهم أية أهمية، إذ لم يكن هناك توافق بين آليات هذا المنهج الفلسفي وإجراءاته

التطـبيقية ؛ وهـذا هـو الـذي جعله منهجاً غير فاعل في حركة الفكر الشـرعي ، لقـد زعـم بعـض النقاد المعاصرون أن ظاهرة التأويل لم يستثمرها الناقد العربي في سبر قيم النص المعرفية والأدبية ، إذ فهموا من نص الآية السابعة من سورة آل عمران أن القرآن الكريم قد حدّ من هذه الظاهرة إلى درجة النهي عن التأويل مطلقاً ، وأن الذين في قلوبهم زيغ هم الذين يؤولون متشابه القرآن ، ولعلّ الذي ولّد هذا الزعم عندهم اضطرابهم في معرفة المتشابه الذي اختص الله ذاته بمعرفته من الأمور الغيـبية ، فالـتأويل لـم يكن محل نهي مطلق ، لأنه وسيلة من وسائل الاسـتدلال ، فالله سبحانه وتعالى قد منّ على يوسف عليه السلام بتأويل الأحـاديث ، وتـأويل الأحلام التي كان تأويلها قائماً قبل يوسف مما هو مركوز في تصورات الناس وطبائعهم ، وقد نبّأ العبد الصالح موسى عليه السـلام بـتأويل أسـباب خرق السفينة وقتل الغلام ، وإقامة الجدار في سـورة الكهف ، من هنا تجد أن التفسير والتأويل يهتمان ببيان الشيء الخفـي وجلائه ، فهما من هذا الجانب يأتيان بمعنى واحد ، إذ التفسير يكشـف المـراد عن اللفظ المشكل ، والتأويل يردّ أحد الاحتمالين إلى ما يطـابق الظاهـر تمهيداً لتقدير الكلام ، وقد رأى بعض علماء اللغة أن التأويل والمعنى والتفسير واحد ، فالتأويل جمع معاني ألفاظ أشكلت بلفظ واضـح لا إشكال فيه ، فهو نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ ، فبُعد العبارة الأدبية وما يطرأ عـلى تركيـبها من إشكال ولبس دائماً ما يكون محل خلاف بين المؤوّلين لها، بين باحث عن حقيقة تقود إليها عناصر العبارة التركيبية ومفرداتها ولـو إلى حيـن ، وقاصد إلى اختراق الحقيقة والواقع إلى غير ذلك من بؤر الإدّعاء والزعم وتزييف الواقع والإنحراف عنه ، وابن قتيبة عندما سـمّى كتابه (تأويل مشكل القرآن) إنما كان يرد بذلك على أولئك الذين اتـبعوا مـا تشـابه من القرآن ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله ، وهم غير

مؤهـلين للـتأويل عـلماً وثقة ، لأن قصة أولئك المؤولة وهدفهم على اختلاف نحلهم وأزمانهم هو تحريف كلام الله عن مواضعه تمهيداً لوصفه بالتـناقض والاسـتحالة فـي اللحن وفساد النظم والإختلاف ، وسيكون لصـنيعهم هـذا أثـره على العامة ممن لا يمتلكون القوى المائزة التي تجعلهم لا يفرقون بين مواطن الاعتدال والزلل في التأويل ، لقد ذهب ابن قتيبة إلى أن عامة المتشابه في القرآن الكريم يعلمه الراسخون في العلم بدليل أن المفسرين لم يقفوا عند شيء من المتشابه فقالوا عنه إن هذا لا يعلمه إلا الله ، بل أمّروه على التفسير ، حتى الحروف المقطعة في أوائل السور ، مشيراً إلى أن الراسخين في العلم يشتركون في العلم بالمتشابه عـلى اعتـبار أن الراسخين معطوف على اسم الله سبحانه وتعالى وأنّ أصل التشابه أن يشبه اللفظ في الظاهر والمعنيان مختلفان .

وأن المتشابه والمشكل يختصا بالتباس المعنى بغيره ، واستتار المعاني المختلفة .

وقد قام إيضاح المشكل وبيانه عند ابن قتيبة على الاستنباط من التفسـير وعـلى لغـات العـرب ، لكـن الذي عليه بعض أهل العلم أن الراسخين ابتداء كلام مقطوع مما قبله حتى يتم الكلام عند قوله (إلا الله) بوقف لازم ، وأن ما بعد الوقف استئناف كلام آخر ، ومن هنا يكون في المحكـم متشابه حسب تعريف بعض العلماء للمتشابه ومنهم ابن قتيبة، أمـا المتشابه الذي يقابل المحكم في الآية السابقة من سورة آل عمران ذهـب كثير من العلماء والمفكسرين إلى أنه مما اختص الله به ذاته في علمه من المغيبات ، فإنه لا يتعارض مع المتشابه الذي يشبه اللفظ اللفظ فـي الظاهـر والمعـنيان مختلفان ، لأن هذا التشابه مما لطف ودق من معـاني القرآن يحتاج إلى عالم مؤهل ذي خبرة لغوية واسعة إذ (للعرب المجـازات في الكلام ومعناها : طرق القول ومآخذه ، ففيها : الاستعارة

والتمثيل ، والقلب ، والتقديم ، والتأخير ، والحذف ، والتكرار ، والإخفاء، والإظهار ، والتعريض ، والإفصاح ، والكناية ، والإيضاح ، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع ، والجميع خطاب الواحد ، والواحد والجميع خطاب الاثنين ، والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم ، وبلفظ العموم لمعنى الخصوص ، مع أشياء كثيرة) وبخاصة في مباحث أبواب المجاز . هذه الوجوه العديدة نزل بها القرآن الكريم وتكلم بها العرب ، وقد اتسعت اللغة باتساع كلام العرب واستخدامهم لها ، ولما كانت اللغة علماً فإن مفردات العلم لها حدودها ووظائفها وفق قوانين العلم التي تتحرك في دائرته تلك المفردات ، وتنتمي إليه ، هذا ما انحرف عن استصحابه في التأويل المؤولة الطاعنون على كتاب الله إذا لم ينطلقوا في تأويلاتهم للمعنى غير المحصل من أول وهلة من اعتماد الدلالة المنصوبة على صحة التفسير ، وكان غلطهم إنما جاء في أكثره من جهة المجاز .

والمجاز من متعلقات علم البلاغة الذي عدّه السكاكي علماً من علوم الأدب كما ذكر ذلك في مفتاح العلوم ، والعلم له ضوابطه الذهنية التي يأنس لها العقل ، ويطمئن إلى سلامة تقديرها للأشياء .

والعلمية البلاغية التي أشار إليها السكاكي توحي بأن صاحب المفتاح كان يقصد من وراء ذلك إلى وضع معيارية علمية لمباحث علم البلاغة ، ومنها المجاز . فتناول علم المعاني عنده خواص التراكيب من حيث الإفادة بما يقتضي الحال ذكره ، ويشترك معه في هذه المهمة علم البيان ، وهذا الذي جعل علم البيان شعبة من علم المعاني عند السكاكي، وكأنه بهذا ينحو بمهمة البيان نحو كشف المعاني القائمة في النفوس ؛ تعرف ذلك من تعريف السكاكي لعلم البيان بأنه (معرفة إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه ، وبالنقصان

ليحترز بالوقوف على ذلك عن الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه) وهذا التعريف هو ما استقر في فهم البلاغيين لمهمة مبحث البيان . لكن السكاكي سرعان ما تسامح أمام محاولة تثبيت الدلالة المجازية عندما عرّف البلاغة وأشار إلى مراتبها التي تكاد تفوت الحصر .

فالكلام البليغ عنده يدرك ولا يمكن وصفه ؛ لأن مردّ ذلك إلى الذوق ليس إلاّ ؛ وهو يرى الذوق حاسة مكتسبة عن طريق معرفة المعاني والبيان ، ومدارستهما ، وطول النظر في مباحثهما .

وكان الزمخشري الذي عاش قبل السكاكي بأكثر من قرن من الزمان قد أكّد على أهمية هذه البراعة في معرفة علمي المعاني والبيان ؛ وأن هذين العلمين هما من عدّة المفسّر وآلياته في تفسير آي الذكر الحكيم لكنه لم يفصح عن حدود هذين العلمين ، ولم يحدّد وظائفهما ومباحثهما تحديداً دقيقاً كما هو الحال عند متأخري البلاغيين ؛ وقد فسّر البيان بأنه (المنطق الفصيح المعرب عما في الضمير) وهذا التعريف يجعل البيان مرادفاً للنظم في الوظيفة ، ويجعل مباحثه المجازية داخلة في مفردات النظم وبنياته ، ونظراً لارتباط البيان في مباحثه المجازية بالتخييل فإنه لم يكن محل اهتمام بعض المفسرين حذراً من سحب معطياته الإيحائية على تفسير القرآن الكريم خاصة وأنه لا يوثق بالتخييل لعلاقته بمخادعة النفس والتدليس عليها ولو إلى حين ، وهذا الذي هوّن من شأن التخييل وما يتقوم به من مباحث مجازية بشكل خاص عند بعض المفسرين ، والنقاد العقلانيين ، والتربويين ؛ لكن التخييل وجد شيئاً من الأهمية عند أولئك الذين نظروا إليه نظرة فنية بحتة وعدّوه من أدوات تشكيل المعاني ، وطريقاً من طرق تصوير الوجدانات ؛ وقد امتدت هذه النظرة الفنية إلى المجاز إلى مواقف بعض المفسرين كالزمخشري الذي كان لا يتحرج أحياناً في تفسير بعض آيات

القـرآن الكـريم بالمعطى التخييلي ، وببعض مقوماته كالاستعارة مثلاً ، وقـد تعقـبه بعـض أهل العلم الذين رأوا أن الاحتفاء بالتخييل وبعض مقوماتـه لا يـليق بمـن يتصدى لكتاب الله بالتفسير ، حيث نظروا إلى الـتخييل على أنه خاصية إنسانية ؛ فمنتجه من هذا الجانب نقل الحقيقة المعرفية تصويراً أو وصفاً كما ينبغي أن تكون عليه ، وليس كما هي في الواقـع ، وأن المعـرفة الشرعية معرفة حقيقية وليست منتجاً تخييلياً ، لذلـك لا يمكن أن تستعين بمعطيات المجاز الذي يتقوم به الخيال لتفسير كلام الله في نظر بعض العلماء ، ولعلّ الزمخشري وغيره ممن تسامحوا فـي اسـتخدام المنتج التخييلي في تفسير القرآن كالاستعارة مثلاً كانوا ينظرون إلى أن المجاز أداة من أدوات إيضاح المعنى وكشفه ؛ يدلك على ذلـك أن الزمخشـري كـان يـنظر إلى علمي المعاني والبيان من خلال مهمتهما التركيبية فيما يخص نشوء العلاقات والروابط التي تقوم عليها العـبارة القرآنية فتتلاقى بها ألفاظها ، وعلاقة الجمل بعضها ببعض مما هـو متعـلق بكشـف العلاقـات السياقية وفق معطيات اللغة في آفاقها الواسـعة معيارياً واحتمالاً ، فالنحو الإعرابي عند المفسرين هو بداية كشف مقاصد القرآن الكريم ، ثم يأتي بعد ذلك ما وراء القاعدة الإعرابية مـن أدوات النظم ، التي تكشف التلاؤم السياقي في نظم القرآن على ما بين عباراته وتراكيبه من فروق معنوية دقيقة يأخذ بعضها بحجز بعض ، لتتضح لك بعد ذلك مهمة التواصل معه .

إن مهمّـة الـتأويل الـذي يرد أحد الاحتمالين إلى ما يطابق الظاهـر تمهيـداً لتقدير الكلام ليست مهمّة ذهنية بحتة تحاول إدراك الظواهـر عن طريق الإسقاط الذهني بعيداً عن احتمالات اللغة ، حتى ولو كانت تلك المهمّة تؤسس فقط لما يستند إليه التأويل من مشروعيّة منطـلقاته ومرتكزاته الأولية ، وكيف يكون التأويل حركة ذهنية بحتة

لإدراك الظواهـر النصيّة إذا عرفنا أن النص بنية لغوية ، وأن كشف مقاصـده لا يكـون إلا مـن خلال معطيات اللغة التي تقود إلى استنباط حقائق النص .

لكـنك تجد بعض المؤولة العقلانيين يريدون أن يتم الكشف عن معرفية النص من الحقيقة العقلية إلى الدلالة اللغوية المجازية .

حيـث إن المجاز يعني تجاوز المعنى الوضعي الحقيقي للعبارة إلى معـنى آخـر مـع قرينة لازمة تبيّن تعلّق المعنى المجازي بالمعنى الحقيقي للفظ ؛ فيكون الذهن والحالة هذه هو الفيصل في توجيه العبارة المجازيـة مـادامت قـد انتقـلت إلى مهمّات توسّعيّة تتعلق بالتوكيد ، والمـبالغة ، والتوسع الذي لا تحدّه إلا العلاقات المرشّحة له ، لذلك تجد أن المفسـرين دائمـاً يـردون توسع العبارة القرآنية إلى مجاري كلام العـرب ، إذ استنباط المعاني وفق قوانين اللغة يعد فضلاً وكمالاً في نظر أهـل العـلم ، ولذلـك جعلوا احتمال اللفظ شرطاً في كل ما يعدل به عن الظاهـر ، حتى لا تحتمل الألفاظ ما ليس من شأنها أن تحتمله ، ولا أن تؤدّي ما لا يوجب حكمها أن تؤديه ، وتعدّد أوجه الاحتمالات من خلال ما يطرأ من علاقات تركيبيّة جديدة بين الألفاظ ليس تعدّداً إلى غير نهاية ، إذ الـتعدّد إلى غيـر نهايـة لا يكـون في لغة ذات نظام يؤطّرها وصفاً ومعياراً .

وإذا كان المجاز بنية من بنيات النص فيفترض أن ينظر إليه من خـلال موقعه من السياق العام في النص ، إذ من الصعوبة بمكان إطّراح بعـض العلاقات التركيبية ومنها المجاز ، أو انتزاعها من سياق النص ، لأن في ذلك هدماً لعلاقات لغوية قائمة يتعطّف بعضها على بعض لتضيء لـك مـا بعد من مكونات النص ، فإسناد الفعل إلى غير فاعله ، وتحوّل صـيغة اسـم الفاعل إلى صيغة اسم المفعول والمجاز المرسل ، ومجاز

الحذف ، وغير ذلك مما هو من طرائق بناء العبارة الأدبية عند العرب لم يكن محل غموض أو التباس عندهم لأنهم يشترطون في التركيب المجازي وثوق العلاقة بين الوضع والتوسّع ، تطلباً لوضوح المعاني وانكشافها فاتجه الدرس البلاغي إلى محاولة تثبيت الدلالة المجازية وفق أطر استعمالات العرب لها ، ولما كانت الاستعارة تعدّ مرحلة بيانيّة متطوّرة تتجاوز في وظيفتها الأدائية حدود الاشتراك في الصفات إلى صفة الاتحاد فيها ؛ فقد حظيت بعناية الدارسين من الوجهتين النظرية والتطبيقية ، نظراً إلى ما تكتنزه الاستعارة من طاقات إبداعية خاصة في مهمتها التشخيصية ، وإن كان هذا المستوى الاستعاري التوسّعي لم يأخذ حظه الأوفر من إعطائه مساحة واسعة من حدود الاستعارة .

إذ كان البلاغيون ، والنقاد العقلانيون حذرين من إطلاق مفهوم التوسّع في المجاز دون إحداث ضوابط تناسبيّة تقنّنه في دائرة طاقات اللغة الإبداعية ، ومتعلقاتها الذوقية والعرفية ، والذهنية ، لأن المفارقات اللغوية التي لا تراعي مبدأ التناسب والترابط في منظومة السياق النصي الأدبي هي مفارقات أقل ما توصف بأنها مفارقات الفوضى والتشتت اللغوي البعيد عن وصف أو تصوير الوجدانات ، لأنها لو كانت لغة الأحاسيس والمشاعر لكانت في مفارقاتها لا تنفصل عن روابطها الداخلية ؛ من هنا كان الذهن يطمح إلى تقنين الاستعارة تقنيناً قياسياً منطقياً مراعياً في ذلك مدركات العقل لها .

وفي مقابل ذلك تجد الوجدان يحاول خلخلة ذلك القيد القياسي المنطقي ، والتوجّه بمهمّة الاستعارة إلى ما يشبع رغبات الوجدان غير المحدودة ؛ لكن الضبط المعياري المقنّن كان على حسب رغبات الوجدان في نظرة الدارسين إلى مهمّة الاستعارة وإن كان ربطها بالتخييل قد فتح لها آفاق ما وراء الصياغة من احتمالات تأويلية ، تخرج أحياناً على

القصد في إلحاق الشكل بالشكل ، وهذا لا يعني أن القصد من التوسع في استعمال اللغة يهدف إلى الانحراف بها عن قياس لغة العرب ، وعن إلف طباعهم ، واتّساق ذلك مع ذائقتهم ؛ وإنما يعني القدرة على استحداث طاقات لغوية متطورة تبتكر قيماً أدبية جديدة ؛ إذ التغيير الذي يطرأ عادة على معاني الأشياء هو تغيير من باب التأويل في بعض جهات أو صفات الأشياء وليس في عمومها واستغراقها .

فالتفريق مثلاً بين ثنائية الحسن والقبح وتعلق ذلك التفريق بحالات النفس يعدّ من الأمور الدقيقة التي تؤثر على نتائج التأويل وتحصيله .

فهذا في غاية الدقة من ناحية ، وفي غاية الصعوبة من حيث الوصول إليه من ناحية أخرى ، فظاهرة الإنجذاب مثلاً إلى فعل الاستعارة التأثيري أو النفور منه من متعلّقات النفس أكثر من تعلقه بالذهن ؛ ولهذا كان المعيار النفسي قياساً حاضراً عند بعض النقاد من حيث حركة النفس انبساطاً وانقباضاً وترتيب المعاني وفق تلك الحركة .

لقد كان لمحاولة التوفيق بين بعدي اللغة الإيحائي والتوصيلي أثر لا ينكر من حيث تأصيل ذلك في الدرس النقدي العربي ، إذ أضحى تلازم التوصيل والإيحاء في مهمتهما التأثيرية على استجابة المتقبّل نتيجة من نتائج التلازم الحاصل بين الذهن والنفس فيما يخص إنتاجية النص الإبداعي ، وهذا التلازم بين هاتين القوتين الصّانعتين لا يلغي تشكيل لغة النص من طبيعة الحركة النفسية في غلبة الحس على الذهن في كشف حالات الوجدانات ، وتصويرها دون تزييف لحقائقها الواقعة لها ؛ وهذا البعد الإنفعالي في لغة الأدب يطّرح جاهزية اللغة ، ويشكل لغته من طبيعة الحركة النفسية .

فالخطاب الأدبي له بنيته التي يمتزج فيها الإبلاغ بالإيحاء في

آن واحد ، وهذه البنية تتطلب نمطاً معيناً من المستمعين أو المتقبلين للنص من غير المستمعين .

إذ يفترض في المتقبل المؤول أو المفسّر أنه يمتلك خبرة متطورة في معرفة طرائق الأداء الأدبي وهذه الخبرة اللغوية هي دليله إلى التقاط الإشارة اللغوية ، وتقدير دلالاتها بما تحدثه اللمحة الدالة من إضاءات يتهدّى بها المتقبل إلى كشف طبيعة التجربة الأدبية ، وما يضيفه من توقعات فيما وراء اللغة مما يتيح له فرصة الإسهام في استكمال ما سكت عنه النص ؛ وهذا بدوره يوسع طرائق التأويل من خلال طبيعة استجابة المتقبل ودرجة تأثيرها على تحديد طبيعة التجربة ، وذلك بما تحدثه لغة النص من دهشة وإغراب في مخالفة التوقعات بالتدليس على النفس وإزعاجها ، ومخادعة العقل إلى حين تحتضن الغريزة الذهنية ، والخبرة المتطورة المدركة لمواطن المغايرة تلك الصدمة اللغوية ؛ وقتها تكتشف القوى المائزة أن هذه اللغة المغايرة للتوقعات مازالت في حدود مدركات هذه القوى ، وفي دائرة إمكانات وطاقات اللغة الإنفعالية التي لا يخرج العربي عن مطّردها إلا وهو يحاول به وجهاً جديداً ، وأمراً يقصده ويرمي إليه ، كما ذكر ذلك سيبويه في الكتاب ؛ لأن مدار الأمر في الأثر الأدبي أن تعرف أحوال المعاني ومدى ملاءمتها للنفوس إنتاجاً ، وتقبّلاً من خلال ما يحدثه النظم من أثر إنفعالي ؛ هذا ما ذهب إليه غير واحد من النقاد .

ومن هنا رَبط النقاد العرب تأثير الاستعارة المطويّة بقوة التخييل، حتى لكأن العلاقة بين طرفي هذه الاستعارة الخالصة علاقة نفسيّة مهمتها كشف الحركة الوجدانية ، وقد أكد صاحب الوساطة بين المتنبي وخصومه على هذا البعد النفسي للاستعارة المطوية ورأى أن أكثر هذا النوع من الاستعارات يميّز بقبول النفس ، ونفورها ، ويُنتقد بسكون القلب ، ونبوّه .

فالشـعر عـند القاضي الجرجاني لا يحبب إلى النفوس بالجدال والمقايسـة ؛ وإنما بالقبول والطلاوة ، والرونق والحلاوة وغير ذلك من الصـفات المتعلقة بحالات النفوس مما لا تضبطه معيارية القياس ، لذلك يصعب تحديد صفات الحسن أو القبح في الاستعارة الخالصة معيارياً مما جعل هذا النوع من الاستعارات يعدّ باباً من أبواب شجاعة العربية ، نظراً لتردّد علماء البلاغة في تحديد مهمتها الوظيفية تحديداً دقيقاً ، وذلك لما يداخـلها من إيحاءات نفسية فيما وراء الصياغة القياسية ، والإهتداءات الخاطريّة ، يُتأوّلُ لها بما لا تدركه الصفة ؛ وهذا من أبرز الأسباب التي تحصّـن وراءهـا بعـض العـلماء ممن لم يتسامح أمام هذا المستوى الاسـتعاري فـي تـأويل بعض آي الذكر الحكيم ، نظراً لاختلاف مصدر الـنص القـرآني عن مصدر الأدب الإنساني فالأول يمثل حقيقة المعرفة الشـرعية الإلهيـة ، والآخـر منتج القوى الذهنية والنفسية البشرية ؛ فالذهن وسيلة من وسائل كشف المعرفة والنفس تعتورها حالات مزاجية لا تسـتقر عـلى حال واحدة ، وذلك في مطاوعتها لما تفرضه متطلبات اللحظة المزاجية .

من هنا كان بعض أهل العلم يرى أن الاستعارة تصلح أن يؤول بها كلام البشر ، ولا تصلح لتأويل كلام الله سبحانه وتعالى ، وقد ذهبوا إلى أن المجاز في القرآن الكريم تعبير عن حقائق معرفية إلهية ، وليس ادّعـاءً لا أصـل له في الحقيقة ؛ هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإنه ليـس للاستعارة مزيّة مفردة ، فمزيّتها راجعة إلى تأليفها مع غيرها من أجـزاء العبارة ، كذلك يتحدّد بُعد الاستعارة أو قربها من موقعها النظمي فـي سياق العبارة ، وعلى هذا الأساس يصبح التناسب غير متحقق بين المنهج الذهني المقنّن وطرائق الأداء الاستعاري عند المؤولة العقلانيين، لأن المـنهج العقـلي الصـارم سيحاول تطويع البعد الاستعاري الذوقي لمهمته الذهنية فيوجه النص وفق قيم المنهج المعياري العقلي الذي يقوم

على مبادىء كلية مقرّرة سلفاً ، وتستند إلى أصول عقلية ، فتحيل النص الأدبي بهذا إلى مقايسات جافة ليست من طبيعة الأدب في شيء .

إن للتأويل العقلي وجهاً من الحقيقة المنطقية ، وللتأويل المبني على الذوق المنفعل وجهاً من الحقيقة النفسية ، ولمنهج التحليل اللغوي للنص الوجه الأعدل والأقـرب من الحقيقة معرفياً وأدبياً ، حيث تتحاور اللغة مع اللغة لذات اللغة ، فالتأويل العقلي البحت يجعـل القرينة العقلية أشـد وأقوى في دلالتها من قرينة الذوق ومن القرينة اللفظية ؛ وقرينة الـذوق تجـد فـي لغة الانفعال شيئاً من رغباتها . أما القرينة اللفظية فيجتمع في دائرتها المنطق المعياري والتصنيف الوصفي ، وما لا تدركه الصـفة ، مـن متطلبات وتوقعات نفسية تبحث عنها النفس فيما وراء السـطور ، والـتأول عن طريق التحليل اللغوي يتفاوت من حيث القرب والبعد في كشف مقاصد الكلام ، لذلك وصفوا الكلام الواضح القريب بأن لـه مـاءً ورونقاً ، من حيث الرقة والسلاسة والصفاء ، ووصفوا الكلام الـذي يـبعد المقصود فيه بالغموض ، والتكلف ، والبعد ، حتى لا يصل إليـه الـناظر فيـه إلا بعد طول تأمل ، وإعادة نظر ، وكثير من الناس موكـلون بـتحمّل المشقّة إذ الشيء إذا نيل بعد مجاهدة ونصب كان إلى النفوس أعظم ، وأعجب من الشيء الذي يدرك من أول وهلة .

لقـد أشـرنا إلى ثلاثـة أنـواع من أنواع التأويل وهي العقلي والنفسـي واللغوي ، فالمؤولة من العقلانيين يجعلون الدلالة اللغوية في آخر سلّم الدلالة ، والشيء اللافت للنظر أن هؤلاء المؤولة الذين يجعلون العقـل الفيصـل فـي عملية التأويل قد أفرطوا في استخدام المجاز في تـأويلاتهم ، والمجـاز فـي فضـاءاته التوسعية النفسية لا يتناسب مع المـنطق الصارم وهذان البعدان في التأويل أعني العقلي والمجازي كانا محـل إنكار من بعض المهتمين بالتأويل ، فالظاهرية مثلا ينكرون وجود

المجـاز فـي القرآن الذي يثبته المعتزلة ، والمتصوفة يرفضون التأويل القائم على متطلبات العقل فيما يخص القياس المنطقي ، وقد شنّ هؤلاء وأولـئك حملة مكثفة على المعتزلة الذين يعتمدون المجاز في التأويل ، ويغـرقون في توظيفه من جهة تطويع العقل له وليس من جهة ما وراء المجـاز مـن فضـاءات اسـتدلالية تتعلق بحالات النفوس دون حالات الأذهان، فوقفت الظاهرية عند ظاهر النص ، وبدأ المعتزلة في التأول من الحقيقـة إلى المجاز ، وبدأ أهل الإشراق من الحسي إلى الروحي ، أي مـن الظاهر إلى الباطن ، فاتجهت العملية التأويلية عندهم في البدء من الوضع اللغوي إلى ما زعموه من بُعد اللغة الإلهي ، فتجاوزوا باللغة إلى لا لغة .

إن للغة قوانينها المعيارية والوصفية التي يرتكز عليها النتـاج الدلالـي في وضعيّته ومجازه ، بدءاً بالمستوى الصوتي ومروراً بآليات البناء اللغوي (الصرف والنحـو والبلاغة) وما يتعلق بهذه العلـوم من أدوات إستدلالية ذهنية أو حسية وما يستتبع ذلك من خيارات أمام المبدع فـي التعامل مع تلك القوانين من حيث متطلبات تركيب العبارة الأدبية ، وصـولاً إلى بنية النص المتكاملة ، وما يطرأ على قانون اللغة المحمول على الوجه الحسن والقريب والواضح من تحوّلات نظمية لا حصر لها ، لذلـك لم يكن للمنهج النقدي العقلي ذلك الفعل المثمّن في حركة النقد ، وليـس هناك تدرّج في الوظيفة اللغوية عن طريق الاتصال الروحي كما زعم متأخرو المتصوفة ، لأن في هذا هدماً لقانون اللغة في بعدها الذهني وفـي تأثيرها الحسّي ، لذلك تسقط عملية الاحتمالات الروحية لفعل اللغة المؤطّرة في وضعها ومجازها .

وتتوقف صحة التأويل وسلامته على صحة التخريجات اللغوية ، وتخضـع العـلل اللغوية التي يوظفها المؤول في تأويله النص للأليـق

بالمعـلول والأقرب والأحسن ، وليس لغير ذلك ، وقد استقرت العلل في أذهـان العـرب لاسـتقرار مواقع كلامها وفق ما نطقت به ألسنتها على سـجيتها وطـباعها ؛ هذا ما أكده غير واحد من علماء اللغة ، وأخذ به المنظرون من العلماء .

يقـول عـبدالقاهر الجـرجاني : (لابدّ لكل كلام تستحسنه ولفظ تستجيده من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة وعلة معقولة ، وأن يكـون لـنا إلى العبارة عن ذلك سبيل ، وعلى صحة ما ادعيناه من ذلك دليل).

هـذه المرحـلة المتطورة من كشف العلل هي التأويل في أعدل مظاهره وصوره الذي يرد الأشياء إلى أصولها لغة وحساً .

والاستحسـان حالة نفسية أكثر منه حالة ذهنية لكنه يتحول إلى بحـث عن شرعية يتكيء عليها في تبريراته ، سواء كانت العلة حسية ممـا تدركه الحواس كإدراك السمع واللسان والإبصار أو معنوية مترتبة عـلى مدركـات الحـواس ممـا يعد تهيئة لقبول النفس على الشيء وانبساطها له أو نفورها منه وانقباضها عنه .

ولمـا كـان الـتأويل الحديـث يعتمد في كثير منه على مقولة (ألتوسير)، (لا توجد ثمة قراءة بريئة)، فإن هذه المقولة قابلة من حيث دلالـتها الوظيفيـة المنفلتة لهدم العلل ؛ لأنها قراءة تقوم على جاهزية ذهـنية بعيـدة كـل الـبعد عن الجاهزية اللغوية التي انتظم منها النص الأدبي.

ومـن خلال القراءة غير البريئة فإن المؤول قد يفيد من أدوات تأويـلية من خارج النص الأدبي ، ومن خارج دائرة اللغة كتأويل الشعر بالشـعر أو بـالأدب عامـة ، أو بمناشط الثقافة العديدة التراثية وغير الـتراثية ، والمحلية وغير المحلية ، مما يوسّع دائرة النظرة إلى النص

الأدبي الذي يقبل مثل هذا النقد والتأويل الثقافي العام ، إذا تناسب ذلك مع مكونات النص في علاقاته التركيبية القابلة لعديد من الإحتمالات والوجوه ؛ ولعلّ هذا يخفف من شعور الإحساس بسلطة المعيارية ، وهذا البعد الثقافي الذي قد يستعين به المؤول للنص الأدبي لا يمكن سحبه على النص الرباني ، لذلك لا يرتبط البعد اللغوي في النظر إلى النص الرباني بالبعد الثقافي في اهتماماته ومنظوماته المتعددة وفق حركة ذلك البعد الثقافي ، وإنما يرتبط بقانون اللغة في أعدل وجه تكون عليه وأحسنه ، وأبعده عن التكلف والتمحّل في التماس التبريرات والتأويلات.

إن التحوّل من النقد اللغوي إلى النقد الثقافي يعد تحوّلاً وفق نظرة المعتزلة في فهم النص تبعاً لفهمهم نفي الاجتهاد مع النص ؛ الذي يعد أصلاً من الأصول التي يستند إليها أهل السنة ؛ وهم لا يقصدون بهذا الأصل مصادرة الاجتهاد أو تعطيله ، إذ النص المقصود عندهم من النصوص الإلهية والنبوية ؛ هو اللفظ الدال على معنى لا يحتمل غيره ، وهو ما دل ظاهر لفظه عليه من الأحكام.

هذا هو الفهم الصحيح لقولهم (لا اجتهاد مع النص) وهو فهم حرّفه المؤولة عن وجهه الصحيح ، ليُعطوا المؤول شيئاً من حرية الحركة التأويلية التي ستصبح في دائرة التبريرات الإسقاطية أكثر منها في دائرة التأويلات النصيّة خاصة إذا كانت التبريرات غير بريئة ومن خارج متعلقات النص .

ومن هنا يصبح التأويل الثقافي قادراً على تشتيت العلل المنطقية والنفسية ، وتحميل النصوص ما لا تحتمل عندما تُسمّى الأشياء بغير أسمائها ، ولا تقوم العلة المنصوبة على صحة التأويل .

* * *

حين يتودد الناقد الفحل إلى فحلة : سليطة اللسان

سعيد علّوش

يظهـر أن المدونة الكلاسيكية العربية استـعملت اصطلاح (فحول الشعراء)، ولـم يخطر على بالها (فحولة النقاد): أي (المفضـلون عمومـاً)، فهل معنى هذا أن التفضيل يسري على الإبداعي لا على النقدي ؟

وإذا كـان الأمـر كذلـك بالنسبة للمدونة الكلاسيكية، فما بالنا بالمدونة الحداثية التي قد تستهجن التسمية، وتجد فيها نوعاً من التمحل، فـي موضوع أبعد ما يكون عن الإحالة الأصلية، التي تستدعيها عتبات العـنوان فـي أذهان القارىء العربي، ناهيك عن الالتباس لدى القارىء الأجنبي...

فهـل جاءت عتبات العنونة عبارة عن مجرد تلاعب، يقابل بين (فحل) مفضل لذكورته وطول باعه وبين (فحلة) : متخلقة بأخلاق لا تليق بجنسـها ، ومـن ثم فهي مجرد (سليطة لسان)، كما تجمع على ذلك كل القواميس العربية المتخصصة والعامة...

لفهـم سـياق الكلام السابق ، لابد من وضعه في إطار ما درج عـلى تسـميته أخيراً في العالم العربي بـ (الأدب النسوي)، الذي ساد مقاربات ما بعد – الحداثة ، كشكل من أشكال الإحتفاء بالإختلاف...

ولفهـم أكـثر دقـة ، فالإهتمام هنا ينصب على الأجزاء الثلاثة لكـتاب (المـرأة واللغة) (00/98/96) لعبد الله الغذامي ، الذي يقارب في جـزئه الأول : (الـتذكير كأصل / وتدوين الأنوثة / الجسد بوصفه قيمة ثقافيـة / احتلال اللغة كغزو لمدينة الرجال / تأنيثات المكان كانتقال من ليـل الحكي إلى نهار اللغة / المرأة ضد أنوثتها / استرداد اللغة لأنوثتها

كخـراب جميل / وأخيراً تأنيث الذاكرة... وفي جزئه الثاني يقع التركيز عـلى : (الميثاق الجسدي / قانون الجسد / التأنيث الثقافي والطبيعي / تمثلات الموروث / محكي القبيلة ...).

وفـي الجزء الثالث يقع استهواء الموضوع على النحو الشعري للقصـيدة الحـرة مـع نـازك الملائكة ونزار وأدونيس ونمـاذج تذكير التأنيث ...

نحن إذن أمام تجربة جديدة لقراءة الأدب النسوي بشكل يخالف تماماً ما قام به جورج طرابيشي في (رجولة وأنوثة) ، أو غالي شكري في تجنيسه للجنس السردي ...

فما طبيعة هذا الاحتفاء في عتبات عنونة كتاب (المرأة واللغة) ؟ هل هي المفارقة أم المشاكلة ؟

يـبدو أن الجـواب يأتي مع عتبات الجزء الثاني الذي لا يكتفي بالعـنونة الأصـلية ، التي تتقلص إلى مجرد عنوان صغير يطغى عليه عـنوان أكـبر بـلون أحمـر : (ثقافة الوهم) ليعقبه العنوان المطول : (مقاربـات حـول المـرأة والجسد واللغة)، فالنقلة النوعية ستكون نحو فضاء الجسد ...

كمـا نجد الجواب في أول صفحة من مقدمة كتاب الغذامي (96) في شكل استشهاد يحيل على المدونة الكلاسيكية، مع عبدالحميد الكاتب ، الـذي يقـدم للـباحث مفتاحه السحري : (خير الكلام ما كان لفظه فحلاً ومعـناه بكـراً)، حيث تتحدد ذكورة (اللفظ) وأنوثة (المعنى)، واستفراد الـرجل بالكتابة والمرأة بمجرد الحكي... من ثم يقود هذا الافتراض إلى تحصـيل حاصل، مفاده إحكام سيطرة الفحل على الفكر اللغوي والثقافي والـتاريخي ، أما المرأة الفحلة ، فيقتصر نصيبها من هذه القسمة على نوع من المجاز الرمزي ... كقسمة ضيزا .. في أطروحة الغذامي ...

من ثم يقرر الباحث : (بما أن المرأة معنى والرجــل لفظ ، فهذا يقتضــي أن تكــون اللغة للرجل وليست للمرأة . فالمرأة موضوع لغوي وليست ذاتاً لغوية .

هــذا هو المؤدى الثقافي التاريخي العالمي عن المرأة . وفي كل ثقافــات العــالم تظهر المرأة على أنها مجرد (معنى) من معاني اللغة ، نجدها في الأمثال والحكايات وفي المجازات والكنايات . ولم تتكلم المرأة من قبل على أنها فاعل لغوي أو كائن قائم بذاته ، والمعنى البكر بحاجة دائمة إلى اللفظ الفحل لكي يتنشأ في ظله ...) (8).

وحــتى حيــن تتكلم المرأة ، فهي : (تتكلم وتفصح وتشهر عن إفصــاحها هــذا بواســطة (القــلم)، هذا القلم الذي ظل مذكراً وظل أداة ذكوريــة ...) (8) فكـل الأطــروحات التقــليدية تمــد حداثيها بمفاتيح سحرية...

مـــن الســـهل إذن اخـتزال الموضوع الأكثر حداثة باللجوء إلى الشواهد الأكثر عراقة ، فهل هو تواطؤ بين الباحث وأداته اللغوية ، بين حداثــي يــبحث عن الأسئلة الحارقة لعصره في محرقة الثقافة السائدة ، حتى وهي تقدم أسمى المدونات الكلاسيكية، التي يمتلك ناصيتها بامتياز عــارف محترف فذ ، يبدو مثيراً لفصول المصالحة مع نوعية من القراء المحتمــلين ، الذيــن ســيجدون في باحثهم ما لا يصدم حسهم في حوار محتمل مع حداثي تقليدي بامتياز ...

لمــن يكــتب الغذامي ؟ للنساء ؟ للرجال ؟ للغرب ؟ للحداثيين ؟ للتقليديين ؟

هل اقتنعت أحلام مستغانمي ورجاء عالم ومنيرة الغدير ورضوى

عاشـــور ولطيفـــة الشعلان وأميمة خميس وسحر خليفة وسميرة المانع وغـــادة الســـمان وآمال مختار ، بجدوى اشتغالهن كشواهد في أطروحة الغذامي – حتى لا نحيل على تودد الجارية التي هزمت الجهابذة من أجل خدمة سيدها والدخول في بيت الطاعة – ؟

فـــالغذامي يقـــوم بحفرياته المعرفية فوق قشرة لغوية ، تحتفي بالنماذج اللغوية والسردية ، في شبه قطيعة مع الفكر الجدلي والدينامية العضوية ، كما لو كان الاتجاه الوضعي التوثيقي كافياً لتحصيل ما يطلق عليه : (ثقافة الوهم) أو (جبروت الرمز) في محكي المأثور ، الذي يجعل من التأنيث مركز الحبكة ، في ثقافة الجاهز بنمطيتها وثباتها وأنساقها...

مـــن ثم ، يبذل الغذامي مجهوداً وهو يجتهد لاستقطار ماء ورد المأثور على مذبحة الحداثة الماكرة / الممكور بها ، للبرهنة على دائرية الدائـــرة النســـوية – قديمـــاً وحديثـــاً – التي لم تتوقف عن تبعيتها للقلم المذكـــر ، ومـــا تـــريد له الثقافة الذكورية أن يسطره من جواهر الدرر المركـــزية ، بعيـــداً عـــن التحولات العالميـــة ، لـــتظل كل المحاولات والانتفاضات الكتابية النسوية تأكيداً للقاعدة لا استثناء في هذه القاعدة ، لفوقية الرجولية البيولوجية ودونية النسوية الميتافيزيقية .

فالميثاق الأنثوي بتعبير الغذامي لا يعدو كونه ميثاقاً جسدياً في قـــانون (الـــروض العاطر في نزهة الخاطر) و(المعجم الجنسي من لسان العـــرب) و(طوق الحمامة) و(روضة المحبين ونزهة المشتاقين)... لتظل حكمـــة النفزاوي متشبثة بوجود عقل النساء بين ... أو متسترة بمقولة ديـــن النساء ... كما لو كانت شيطانية الجسد نسوية فقط لا ذكورية ... مـــع أن الـــباحث يتخلى عن حياده ليدين كتاب النفزاوي بطريقة الفقيه الأخلاقـــي : (إن الكـــتاب علامـــة على ثقافة الجهل والحماقة والرداءة الفكرية والإنشائية . والسعي إلى تكريسه والإحتفال به ليس سوى تبشير بالجهل واحتفال بالجهالة) (24).

ونسائل هنا باحثنا العربي هل كلف نفسه قراءة *ساد* أو على الأقل هل شاهد شريط يومياته السينمائية ، الذي احتفى به الغرب والنقد الأدبي على الخصوص ؟

فالحكم الذي يصدره الغذامي ليس نتيجة طبيعية من نتائج تحليلاته وإجهاده في البحث عن المحكي الممنوع ، بقدر ما هو إعلان عن الرأي الأخلاقي السائد للقدامى – مع أننا نعرف أن لأدب التقليديين نزواته الكثيرة في هذا الباب ، فلماذا غيب شواهده الشعرية ومحكياته الطريفة ، فهل هو تقية جديدة أم تجاهل العارف التقي النقي ...؟

ويؤكد هذا المنحى الأخلاقي تمجيد الباحث للحب البدوي ، الذي يعزز من سطوته استفراد تسميته بستين اسماً في مدونة ابن القيم الجوزية ، مميزاً بين الحب البدوي الصحيح عن مزيفه ... وينتهي الغذامي إلى نفس الأزمة الأخلاقية ، التي تجعل من ابن قيم الجوزية فاهماً ومحترماً للجسد ولغته وليس في هذا الاستنتاج من غرابة، مادام الجسد المذكر يمثل اللغة والتاريخ ... من ثم ، يجد المخرج السهل ذاته في النمذجة الرباعية – الجاهلية : (الموءودة / المعشوقة / الملكة / الصنم).

وهذه النمذجة تنتهي بتعليق طريف للباحث : (هذه أربعة نماذج كلية تقف معلقة في الفضاء اللغوي والتاريخي لثقافة العصر الجاهلي...)، وإلى هنا فقد نتفهم موقف المحلل ، لكن استطراده سيفسد علينا متعة الثقة في مصداقية الدعوى ، لغلبة التعميم على التخصيص ، فالدارس يحمل هم الأدب العام – دون مراعاة شروطه – إذ يستطرد : (... وهي (ثقافة العصر الجاهلي) لا تنتهي مع ذلك العصر بل تستمر وتتكرر في كل العصور والثقافات عربياً وعالمياً – وإن بصور تتنوع وتختلف ظاهرياً ، وتتحدد جوهرياً ودلالياً ...).

ونتساءل هنا هل يخاطب الكاتب قراء جريدة (الحياة) التي نشر بها العمل قبل أن يتحول إلى كتاب أم أنه يتوجه إلى القارىء المختص ؟ وفي الحالتين معاً فنحن نشك في تصديق الكاتب ذاته لدعواه ، لا لافتقادها منطق الأدب العام فقط ، بل لاعتباطية الحكم والتعميم ، الذي قد لا يرضي نخوة أي متعصب للجاهلية – منذ نجيب البهبيتي إلى كاتب (جاهلية القرن العشرين)...

وللتدليل على الدعوى التي يطلقها الغذامي ، فهو يرى : (أن كل ما نتلقاه من أدب وتراث عن المرأة هو ناتج عن الصورة الخرساء لذلك الجسد النائي. وهذه ليلى وعزة وبثينة من المعشوقات الهلاميات (الخرس) مثل اللات والعزى ومناة ...) (39).

فمنطق المقابلة الثلاثية الأضلاع لا غبار عليها ، بل هي من المستحبات البلاغية ، التي تستهوي هواة الوظائف اللغوية والتزلج على سطح اللغة الفصيحة ، قصد الفسحة التي يغيب عنها الفكر ويحضر التمرن على استعراض النماذج ، بغاية اختزالها إلى هدف غير معلن ...

ولكي يفوز الباحث بانتزاع إقناعنا بدعواه ، فهو لا يألو جهداً في اعتماد الأمثلة المقارنة ، التي تجمع على مسخ المرأة إلى صنم : (ولهذا يحمد للمرأة السكوت ، وإذا طال لسانها فإنها حينئذ مريضة يتوجب علاجها ، وكانوا في أوروبا العصور الوسطى يضعون المرأة سليطة اللسان (أي التي تستخدم لسانها) في كرسي يقيدونها إليه ويقومون بغطسها في مياه النهر مرات متكررة وذلك من أجل إطفاء النار الملتهبة في عضلة اللسان . إذ ليس مطلوباً منها استعمال هذه الآلة المذكرة) (39).

ويسعف القزويني الدارس بنموذج تستغني فيه النساء عن الذكور ، باختيارهن تلقيحاً من الريح على شاكلة النباتات ، لينتهي بهن

المطاف إلى الانتقام من الرجال ، بامتناعهن عن ولادة الذكور ، لتستفرد جزيرتهن بجنس النساء ... ويأتي تعليق اللاحق على السابق : (هذه حكاية تشير إلى اعتماد الثقافة على المجاز وإلى اتخاذ الوهم أساساً لبناء الخيال الثقافي ...) (41).

ومن نفس المنظور المقارن البسيط ، يعمد الغذامي إلى الجمع بين هروب تاجر القزويني في محكيه وهروب جولييت من النص الشكسبيري الوهمي ، إلى واقع ما يطبق عليه مفهوم الثقافة الواهمة الباحثة عن جسد قصي مقصي في الثقافة الأمريكية ، التي لا يطلق فيها الرجل امرأة فقط بل الثقافة والمجاز معاً ... كما لو كان تهريب الشر إلى ما وراء البحر فضيلة الباحث العربي التقي النقي العاصي ... تنزيهاً للوطني والقومي من آفة الشر الحضاري ...

ولاستبعاد منكر التجريد ، يقف الدارس عند موروثات الثقافة العالمية ، وهي هنا عبارة عن محكي الهنود الحمر ، في (حكاية اللب الأحمق) التي تلتقي بالصدفة مع ما يقول به ابن حزم صراحة ، وهو يتحدث عن غلبة طبع الرغبة على النساء وعدم تغلبه على الرجال ، في حكاية يوردها ابن حزم عن ملوك السودان الذين شغلوا نساءهم بغزل الصوف ... وربما دخل ختانهن المبكر – والذي استبعد الغذامي الإشارة إليه – حيلة رجولية ... وفي جميع الحالات فالشر موجود خارج فضاء الدارس ... تحقيقاً لقراءة الجسد المؤنث ، بشكل تطغى عليه الإنتقائية والتصفية من العوالق والشوائب والزوائد، كما لو كان الغذامي يقصي بذلك ثنائية (المقدس والمدنس) لروني جيرار ، وكل الدراسات الأنثروبولوجية الثقافية ...

هل نحن إذن أمام قراءة فحولية للثقافة الفحولية بملكات جمالها ومضيفاتها ومذيعاتها وسكرتيراتها ، وباقي الأصباغ وعروض الأزياء

الموســمية ، الموسومة بالتثني والتأود والترفل المستهدفة لقتل البريء المغفل ... بمفهوم الغذامي ...

ويســعف ابن عبد ربه صاحبه في اختزال المعادلة بين نهايتين للرجل والمرأة ، فالأول يثوب ويثقــل ويحمد ويكتمل ، أما الثانية فتعــد شــراً مــن أولها ، حيث يذهب جمالها ويذرب لسانها وتعقم رحمها كما تســعف المقارنة المبسطة في الإحالة على أوروبا قديمة ، كانت لا تطعم المــرأة ســوى العظــام والمصران ليستحوذ الرجل على اللحم وحده ، لحاجته إلى القوة الجسدية ...

وبذلك تصب كل الإحالات في بحر الرجل الإيجابي ، لأن الطبيعة ميــزته بــالقوة وحرمت المرأة بالفعل ومنه . لذلك فسح المعجم للرجل سلطة سلاطة اللسان كفحولة مطلوبة ، لبلوغ قمة اللسان واللغة . أليس هــو الشــاعر الفحل قديماً والناقد الفحل حديثاً ؟ أما الفحلة فهي مجرد ســليطة اللسان في نفس هذا المعجم ، الذي لا يرى في المرأة أكثر من لــب إلى أحمق في العربية ، ومخلوق ينظر إليه دون الاستماع إليه في المــثل الإنجليزي ، الذي ينتقيه الغذامي لتحصيل الإجماع حول ظاهرة ، تحضــر فيها الأمثال ويغيب الجوهر ، ونفس الشيء يجــري على إحالة الــدارس على نموذج الياباني الذي لا يتحدث إلى زوجته أكثر من نصف ســاعة طــوال أســبوع كــامل ، لافــتراض خرسها ... وحين يحتفي الدانيمــاركي بالمــرأة فهو يجدها مجرد فستان طويل لأفكار قصيرة ... وهو يلتقي مع الروسي في اعتبار عقل المرأة في طرف ثوبها ...

فهــل يمكــن القول بعد كل هذا (وما خلقت النساء إلا للرجل)، بشرهن وخيرهن ، كما تعبر عنه إحالة الغذامي على الثعالبي في البيتين النقيضين :

إن النساء شياطين خلقن لنا		فكلنا يتقي شر الشياطين

إن النساء رياحين خلقن لنا		فكلنا يشتهي شم الرياحين

يظهر أن اليد الأولى للشاعر واليد الثانية للثعالبي واليد الثالثة للغذامي واليد الرابعة لنا وهي تتعاقب على بلاغة المقابلة بين (الرياحين/الشياطين) لم تكن تقوم بذلك ببراءة تامة ، بقدر ما تبحث عن توظيفات جاهزة لبلاغة التكرار ، التي لم تعلم الشطار فأحرى الشطارة...

لم تكن النظرة التأويلية للغذامي – الذي يتميز بذكاء الفقهاء ونباهة المعلم الثاني – لتفوتها فرصة التعليق على هذه الظاهرة البلاغية، إذ أن (الجسد المؤنث صار مادة للثقافة تمارس بلاغتها فيه ليس لأنه أهل لهذا التفتيق البلاغي . ولكن الثقافة تريد أن تثبت فحولتها الجسدية واللغوية ...) (76).

وإذا كان الجسد المؤنث لا يجتمع والرأس في تمثالي افروديت وفينوس ، فهل هذا يقوم دليلاً على انجراف الدارس على غير وجه وراء نزعة التعميم ، التي تعصف بمنطق التحليل وتلقي به في متاهات هو في غنى عنها ، من قبيل : (لكنها تنتهي دوماً بجسد بلا رأس ولا لسان ولا يدين وهو جسد ثابت لا يتغير منذ عصر الجاهليات الفحولية الأولى على زمن النحاتين الأوائل إلى زمن الكبرياء الفحولية المعاصرة ...) (87).

فهل علينا أن نردد مع الغذامي – البارع في انتقاءاته – بيت أبو ريشة :

عيونك أجمل ما في الوجود		لأنك لست ترين به

فسلطة الشاهد الشعري تخدم باستمرار صاحبها وتنزهه عن التورط في تبنيها ظاهرياً ... للغذامي قاموسه الفحولي الطفح بحداثته التقليدية الزاعقة ، من قبيل :

(رموز الثقافة الفحولية / أسمى درجات الفحولة / التمثل باللغة الفحولية / الخطاب الفحولي / الفحل الدعي / كتاب الفحولة / مقولة فحولية / طبقات فحول الشعراء / طبقة الفحول / جمل ذكر وفحل / الفحول السبعة / الشعر فحل ومذكر / النسق الفحولي المتعالي / قاطعاً وفحولياً / فحولية صارخة / مقارعة الفحول بفحولة / السادة فحول اللغة/ صراع الفحول / انتصار الفحل السابق على اللاحق / معضلة النسق الذهني الفحولي ، سلوكيات النسق الفحولي / نسق فحولي طاغ / الهدف الفحولي النبيل / السياج الثقافي الفحولي / تهشيم الفحولة / المجاز الشعري الفحولي / الجاهليات الفحولية / زمن الكبرياء الفحولية المعاصرة / صياغة فحولية / كسر عمود الفحولة / عودة الفحل / سلطة النسق الفحولي / الفحولية التسلطية / ممثلون فحوليون / الاستفحال والتفحيل / قانون الفحولة / اختراع الفحل / الصورة النسقية للفحل الثقافي / فحل يرث أسلافه الفحول / الفحل الأسطوري / الموروث الفحولي / أخطاء الفحول / النموذج الفحولي الشعري / جمهورية الفحل/ مشروع الفحل / الإنتشاء الفحولي / سمات الفحل / نزوات الفحل / عادة الاستفحال / الخصائص الفحولية / فحل سلطوي / السيد الفحل / فحل الفحول / ألاعيب التفحيل / الموقف التفحيلي / الفحل المتوحش / الشاعر المستفحل / بيانات الفحولة / البيان الرسمي عن الاستفحال / معيار الاستفحال / صنيعة الثقافة الفحولية / الفحولي أو التفحيلي / نواقض الفحولة / الخطاب التفحيلي / الأنا الفحولية / الجوهر التفحيلي / الفحولية الجديدة / الحراس الفحول / زمن الفحل / استهلال فحولي / تفحيل الحداثة / الفحل الحداثي / الضرورة الفحولية / إخضاع ... للاستفحال / الأب الفحل / حفيد الفحولة / زعيم التفحيل / شروط الفحل الأول / الفحل الأب / لغة التفحيل / مشروع الاستفحال / مشروع التفحيل/ فحولية متأصلة / الفحل الاجتماعي / الفحل الشعري / إحلال فحل محل فحل / حس فحولي صارخ ...).

قـد يكـون هذا العمل الإحصائي مجرد لعبة لغوية ، مفرغة من سياقها الأساسي ونسقها المعرفي الذي أراده لها الناقد ، لكننا لن نعترض على ذلك ، مادامت غايتنا التأكيد على النزعة التي ترسمها عتبات عنوان هذا المقال عن : (الناقد الفحل)، الذي يبدو لأول وهلة كما لو كان مجرد مشاكسة وضربة سيف في الماء ، لكن قراءة عجلى – حتى لا أقول متأنية – تثير الكثير من الأسئلة المستفزة في ذهن القارىء المتخصص – ناهيك عن وجه الغرابة لدى القارىء الغربي – أما القارىء العادي للدعوى الغذامية على صفحات (الحياة)، فستدغدغ حس البراءة لديه ، وقد تسليه شواهد الموروث المنتقاة بمهارة ، لا يسع الجاحد إلا أن يعترف بثقافة صاحبها وتملكه ناصية أداته البلاغية الكلاسيكية ، التي لا تدع أي مجال للتشكك في الجهد الكبير ، الباحث عن نسقية تعتبر بمثابة حبل الصرة ، الذي يربط بين الموروث والمستحدث ، وهي أطروحة مغرية في ظاهرها مستعصية في جوهرها ، بسبب مواقف (الناقد الفحل)، الذي أحدس أن الغذامي لم يكن ليخطر على باله وهو يكتب ثلاثة كتب عن الأدب النسوي أنه يرسم في نفس الآن ملامح هذا (الناقد الفحل) – المفتقد في المدونة الكلاسيكية ، والغريب على المقاربات الحداثية – الحاضر الزاعق الحضور ...

من المنظور السابق ، نتساءل هل يفترض وجود (ناقد فحل) وجود محتمل (القارىء الفحل) ؟ وبعبارة أدق ألا يستهدف هذا الخطاب قارئاً وطنياً وقومياً من نمط خاص ؟

للجواب عن تناسل الأسئلة حول هذه القضية ، ليس علينا سوى انتظار ظهور الجزء الثالث من كتاب الناقد ، بعنوان : (النقد الثقافي ، مقدمة نظرية وقراءة في الأنساق الثقافية العربية) وبالضبط فصله السابع عن : (عودة الفحل / رجعية الحداثة)، حيث ستتم تصفية حساب

الناقد التقليدي الفحـل مع الحداثة الرجعيـة – دون عنـاء العودة إلى القواميس للبحث عن اصطلاح (الحداثة الرجعية)، التي سينصب الغذامي عـلى قمة هرمها : (نزار / أدونيس)، على اعتبار أنهما يتزعمان حداثة شـكلية وفـردية وجماليـة وبلاغية من نمط خاص ... ذلك أن الناقد لا يفوتـه الربط بين ظهور الشعر الحر أو ما يطلق عليه (الحداثة الثقافية) و(المسعى الثقافي لكسر عمود الفحولة) مع السياب ونازك ... في مقابل نـزار وأدونيـس ، وهما يعترضان على (محاولة زعزعة سلطة النسق الفحولـي) بـل أكثر من هذا سيرى فيهما الغذامي ممثلي استعادة (روح النسـق الفحولي)، حتى لو كلفهما ذلك ركوب موجة (فحولية تسلطية)، مـن خلال عمليتي (استفحال) بالنسبة لنزار و(تفحيل) بالنسبة لأدونيس، وهمـا معـاً يصبان في الصورة النسقية للفحـل الثقافي ، المندرجة في صورة (الطاغية)...

ولـو توقـف الأمر عند هذا الحد ، لحاولنا إيجاد علل للفجوات المعـرفية لهذا التأويل الجريء ، لكن تعدد الثقوب السوداء ، في تسارع وتيـرة الأحكـام المطـلقة ، يجعلـنا نقف مذهولين من قوة الصدمات الكهربائية لأحكام (الناقد الفحل)، ذلك أنه سيخلص – متكئاً على نوع من النسـقية – إلى أن ما يقدمه يعد : (مؤشراً على المنظومة النسقية التي جعلت الثورة هي الفرد واختصرت التاريخ والمكان في اسم طقوسي)، لا يختلف فيه الشاعر ، بصفاته النسقية عن الطاغية السياسي والاجتماعي فـي الفـردية المطلقة والقطيعة ، والاثنان زعيم أوحد ، وهذا يستنسخ نمـوذج ذاك ...) (124) وبذلك يكون التركيز على (الأنا) في شعر نزار شـرطاً لـلفحولة والطغيـان ، بـل الأدهى أنه صنيعة الثقافة الفحولية للجمهور ...

لم يكن من المستغرب أن يختم الغذامي قراءته لنزار إلى أنها :

(تؤسس لميلاد الطاغية ، وتعطي الطغاة صورة جاهزة للتسلط ، طالما أن النموذج الثقافي هو كذلك ...) (114).

وإذا كان الموقف الرسمي من نزار أقل تشدداً منه على أدونيس، فإن هذا الأخير سيصيبه من شظايا الناقد الفحل أضعاف ما أصاب نزار ، فالأدهى اعتباره رجعياً في رأي التقليدية النقدية الجديدة، التي لا تكاد تختلف في شيء عن الموقف الرسمي منه ... إذ يبدأ الدارس تشريحه – بالإصطلاح العزيز عليه – إنطلاقاً من عتبات اسم الشاعر : (وهو هنا يختار مسمى سيكون علامة ثقافية فاصلة تتضمن الفحولية الجديدة ، حيث هو اسم مفرد كبديل عن الاسم المركب . وهو اسم يحمل مضامينه الوثنية التفردية والمتعالية ، ويحمل هيبته الأسطورية وعلوه المهيب ، في ذاكرة تسلم بالمطلق ... يتحول الفتى ليقول شعراً ويشبعه بالتنظير ، وكل ذلك في خطاب ينضح بالنسقية والفحولية) (115).

وللتمثيل على ذلك فإن ديوان (مفرد بصيغة الجمع) سيسعف الناقد الفحل في تقديم الشواهد الضرورية للتمثيل على ذلك ، قفزاً على كل جمالي فيه على اعتباره مجرد غطاء جمالي لتقنع الأنساق وتمرير هيمنتها على الذائقة العامة ، في توسل بالفحولية الأدونيسية ... التي تأتي كتفحيل حداثي وتدجين للاستقبال الجديد ، في نظر الغذامي ، الذي يدق آخر مسمار في نعش (مفرد بصيغة الجمع)، كديوان يلخص بيان الفحولة ورجعية الحداثة .

وهكذا يخلص الناقد الفحل بجرة حكم إلى أن أدونيس : (ينتهي إلى نهاية تشبه نهاية نزار قباني ، حيث يرشح نفسه بعلاً كونياً ويتزوج العالم ...

وهذا الشبق هو الغذاء الأسطوري للأب الفحل ، وهذه هي سيرة

المنظر الحداثي العربي الأكثر مقروئية بين النخبة الحداثية العربية ، فأي حداثة هذه يا ترى ؟) (119).

وبما أن الناقد الفحل يزيح من طريقه كل حاجز ، فهو سيعمد إلى التعميم اعتماداً على النموذج الجزئي ، لاجئاً بمكر الحداثة التقليدية إلى إلغاء مرحلة بكاملها وإدانتها كبياض ، مقدماً تقريراً عدلياً طلب منه تصفية تركة ، قبل أن يتكاثر المطالبون بها ، كالتالي :

(ولا عجب هنا أن تكون الحداثة على هامش الوجود العربي ، وتظل خارج الفعل والتفاعل والتغيير الجذري ... والأمر في رأينا ليس في أن الشعر لم يتغير مع هذه الحداثة الفدحة ، بل إن الشعر هو ما حجب فرص التغيير ، لاسيما الشعر حسب التصور الأدونيسي ... في حال عمى ثقافي مطبق ، اشتركنا كلنا فيه ، أعني أولئك الذين قبلوا بهذا النمط التحديثي ، ودافعوا عنه وسوقوه نظرياً وكتابياً ...) (124).

ونتساءل هنا ما الفارق بين المواقف الرسمية من أدونيس وموقف الناقد الفحل ؟

نعترف هنا أن موقفه كان أذكى من المواقف الرسمية ، ولكنه يصب في قواريرها – في النهاية – ذلك أنه يعتبر المشروع الأدونيسي مجرد (مشروع في تغيير المجاز)، لا تغييراً للحقيقة . فما الذي يفرق بين هذا الرأي ومواقف منظري الأدب التقليدي ،... ؟ من ثم يخلص الغذامي إلى أن خطاب أدونيس – (أو الفتى) بلغة التصغير – سحراني متضاد مع العقلاني ورافض للمنطقي ، وبذلك فهو خطاب غير حداثي ...

يبدو من خلال قراءة الغذامي الذي نقدر فيه عصاميته وصلابة مواقفه المعرفية ، أننا نخرج من كتاباته بمتعة الاستدلال على الحقيقي والخاطىء معاً ، كما لو أن الناقد الفحل هنا مطالب بتسوية الأرض

وتخليصـــها مـــن منعرجاتها وكثبانها وغاباتها ، وكما لو كانت المعادلة الـــنقدية تفترض الخروج علينا بمنتصر ومنهزم بالضرورة ، فهي تتخذ شكل مناظرة تهزم فيها تودد الجارية نظراءها وتعريهم من وقار المعرفة الفحولية ، باسم نسقية لم يكلف الغذامي نفسه تقديم نظريتها المعرفية ، الـــتي يوظـــف ســـلطتها لصـــالح أفكـــاره المسبقة عن تقليدية *التفحيل* والاستفحال – تيمناً بالفحولة العربية الموهومة ، التي قد تدفع ساد إلى القهقهة ، وبازوليني إلى الجنون ، ناهيك عن بارث وفوكو ... أما نوال الســـعداوي وفاطمة المرنيسي فستتشبثان بعذريتيهما ، اتقـــاء رجعيـــة (الفتى أدونيس)...

يظهـــر أن المعـــلن في مشـــروع الغذامـــي هو دراســـة الأدب النســـوي – من منظور نمطي لتودد الجارية التي تهـــزم الرجال وتنهزم أمـــام سيدها – لكن غير المعلن في المشروع هو التدشين لاتجاه حداثة تقـــليدية ســـلفية ترفع شعار (الناقد الفحل)، الذي يلوي أعناق كل فحول الإبـــداع الشـــعري ، منـــتقماً لكل الفحول المحتملين والقابعين في الظل انـــتظاراً لســـاعة صـــفر الألفية الثالثة ، مادامت سابقتها بيضاء ناصعة البياض ، تجتر خيبات الجماليات الشكلية ...

ألم يجد الغذامي في شعر الحداثة الرجعية مجرد مشروع لتغيير المجاز لا مشروعاً لتغيير الحقيقة ، فطوبى لطالبي جنة المجاز ، مادامت جهنم .. موصودة في وجوههم غير النسقية ...

* **ملاحظة** : تشير الأرقام إلى الكتب الثلاثة للغذامي ، باستثناء الثالث الـــذي نحيل فيه على جزئه السابع المنشور بالمجـــلة المغربية نقـــد وفكر...

* * *

لا ينبغي اعتبار هذه الدراسة مسحاً تأريخياً لحركة النقد الأدبي في المغرب، إنها في الواقع رؤية تحليلية نقدية نابعة من تأملات عامة يمكن إدراجها في سياق بحث إبستمولوجي

غايته أن يرصد واقع النقد الأدبي في المغرب ، ومن ناحية ثانية تستهدف الدراسة ، البحث في مستجدات هذا النقد وما هي الآفاق الممكنة لتطوير التصورات المنهجية الحاضرة استناداً إلى ما هو حاصل من تطور في النقد العالمي بفضل تقدم العلوم الإنسانية وبعض العلوم البحتة بالإضافة إلى ما تعرفه الساحة الثقافية للعصر الحالي من تقدم في مجال الإعلاميات وعلم النفس . وسنختار في نطاق هذا البحث الوقوف على واقع وآفاق تطوير بعض المناهج الأدبية المتداولة التي نرى أنها تثير حولها كثيراً من الإشكاليات المتعلقة بالتطبيق أو بناء المواقف الخاصة . نتناول في هذا الصدد واقع النقد التاريخي والخصوصيات التي ميزته على مستوى التطبيق وما هو الدور الذي كان يمثله بالنسبة لمسيرة النقد المغربي ، كما نشير إلى الأزمة الخاصة التي يعاني منها النقد المغربي فيما يخص الاستفادة من علم النفس والتحليل النفسي ممثلين لذلك ببعض الآراء التي تنظر إلى الموضوع من زاوية نظر أخلاقية ودغماتية . أما بخصوص مسألة الالتزام في النقد فقد بينا كيف كان البعد السياسي والإيديولوجي متحكماً في مسيرة النقد المغربي خلال مرحلة طويلة ، وما هي النتائج المترتبة عن إهمال الجوانب الأدبية والجمالية لصالح الاهتمام بالبعد الاجتماعي وحده . كما رأينا كيف اتجه النقد المغربي أثناء الاستفادة من المناهج المعاصرة إلى التطبيقات التجزيئية ذات الصبغة البيداغوجية في الوقت الذي كان من الضروري

بناء معرفة متكاملة تكون في خدمة الأدب المغربي والعربي عموماً ، مع الابتعاد قدر الإمكان عن جعل الأدب مادة توضيحية للتعريف بالنقد المعاصر . بقي أن نشير إلى أنه يمكن اعتبار نتائج هذه التأملات صالحة أيضاً بالنسبة لواقع النقد العربي مع بعض الاستثناءات القليلة .

سلطة النقد التاريخي

نرى في البداية أن المناهج النقدية هي منظومة نسقية واحدة تتطور عبر الزمن وتتبادل المواقع ، وهي ليست أبداً جزراً متباعدة ، إلا أنه في سنوات الستينات من هذا القرن في المغرب والعالم العربي قد ترسخت فكرة اختيار المنهج اللائق أو على الأصح فكرة المنهج الصائب في دراسة الأدب ، والحال أن الأدب كان قابلاً على الدوام لأن يُدرس بجميع المناهج المقترحة نظراً لقابليته التكيف مع جميع المناهج الممكنة. قبل هذه الفترة كان المنهج التاريخي في أوربا يمثل شبه سلطة كلية على الأدب ، ولم تكن مسألة انتقاء أصلح المناهج القائمة متحكمة بشكل كبير في اختيارات النقاد لأن تعددية المناهج لم تكن ظاهرة بالشكل الذي حصل فيما بعد . ولذلك كان هم الناقد هو أن يخلّص النقد أولاً من طغيان الدغمائية التي كانت قد عملت على كتم أنفاس النقاد الجدد وثانياً الحد من طغيان النزعة الذاتية المفرطة التي جعلت النقد مختنقاً داخل ملكة الذوق . لهذا السبب كان النقد التاريخي ملاذاً تتصالح فيه شتى المعارف من أجل تأسيس اتجاه نقدي يعادي الدغمائية بشكل تام ويراقب ملكة الذوق ويفتح آفاق الدراسة الأدبية على الاستفادة الواسعة من مناهج العلم دون أن يتخلى كلياً عن تلك الرؤية الشمولية التي تخفي وراءها اعتزازاً خاصاً بالمعرفة الفردية القادرة على بلوغ حقيقة النصوص الأدبية . هذا ما يفسر لنا التجاء النقاد التاريخيين إلى تقليب

أوراق المراحل التاريخية والبحث في تفاصيل حياة الكتاب بدل البحث في تفاصيل النصوص .

وأشـير هنا بالتحديد إلى الطرائق العتيقة في دراسة الأدب من وجهـة نظـر تاريخية وأوطوبيوغرافية . ولنا أمثلة كثيرة في هذا كتابة تاريخ الأدب العربي أو دراسة النصوص الشعرية العربية . ولايزال هناك مـن يمارس مثل هذه الدراسات إلى اليوم في المغرب وغيره من أقطار العالم العربي ويبدو أن القاسم المشترك بين هذه الدراسات التاريخية هو إهمـال تحـليل النصـوص الأدبية . وقد لخص أحد الباحثين المهتمين بدراسة واقع النقد المغربي مسارات النقد التاريخي في الأشكال التالية :

- طريقة العصور السياسية .
- الطريقة البيوغرافية .
- طريقة الفنون والأغراض .
- الطريقة الإقليمية[1]

وحـتى إذا بـدا أن طـريقة الفـنون والأغراض هي أقرب إلى الاهـتمام بالنصـوص الأدبيـة فـإن واقع الممارسة لا يتعدى في معظم الأحيان استعراض النماذج وتصنيفها على بعض النماذج المتفرقة منها . أما الطرق الأخرى فقد أغرقت المادة الأدبية في ركام من المعلومات عن العصر أو عن حياة الأدبـاء . " إن إغفـال خصوصية الظاهرة الأدبيـة واسـتقلالها النسبي ، وعدم التدقيق في طبيعة تاريـخ الأدب ووظيفتـه الأدبيـة والنقدية ، واستمرار الخضوع لنظرية تين ونظرية لانسون في الـربط النسبي المباشر بين الإنتاج الأدبي وأحوال البيئة وحياة الأدباء ، قد أدى ببعض الدارسين عندنا إلى العناية بالعوامل الخارجية المؤثرة في الأدب أكـثر مـن العـناية بـالأدب في حد ذاته وإلى الاهتمام بأغراضه واتجاهاته مضمونه .. أكثر من الاهتمام بلغته وأساليبه وأشكاله ..."[2].

ولا ينبغي إنكار أن البحث في تاريخ الأدب كان من الضروري أن يمر بهذه المرحلة ، بمعنى أننا ينبغي أن ننظر إليه باعتباره كان يمثل وعياً مرحلياً بطبيعة الأدب ووظائفه وهو وعي لا يرقى إلى مستوى الوعي الحاصل الآن بفضل تطور مختلف العلوم الإنسانية المساهمة بفعالية في تطوير أدواتنا النقدية ، بالرغم من أن الناقد التاريخي كان لا يشك لحظة بأنه قد وصل إلى الفهم الكلي لعلاقة الأدب بالتاريخ والمجتمع.

وأعتقد أن الوعي التاريخي المرحلي السابق بالأدب لم يكن قادراً على التمييز الكافي بين مضمون الأدب ومضمون الواقع من جهة والوسائل الأدبية التي تبلور هذا الموضوع من جهة أخرى ، مع أننا واجدون في الثقافة العربية القديمة التي صدرت عن أذهان ثاقبة ما يعكس فهماً عميقاً لطبيعة العلاقة بين المضمون وأداة التعبير ، وقد توصل الجاحظ كما هو معروف منذ القديم إلى فكرة المعاني المطروحة في الطريق وأن العبرة بالقوالب التي تصاغ فيها . ألا يتبادر إلى أذهاننا أن السيرة الذاتية مثلاً هي مجموعة من المدلولات لا يمكن إثبات صدقها أو صحتها إلا بالنظر إلى القالب الذي صيغت فيه لا بالرجوع لحياة الكاتب أو العصر والتنقيب فيهما عبثاً عن مظاهر المطابقة أو عدم المطابقة . ولنفرض أننا برهنا على المطابقة فهل يكفي هذا لاعتبار العمل حائزاً على كل القيم الفنية والجمالية المأمولة ؟، فلو تم الاكتفاء بتطبيق تصور الجاحظ ما كان هناك ضرورة للنظر مثلاً إلى السيرة العربية من ذلك المنظور التاريخي الفج الذي يجعل الصدق مطابقاً لحقائق الواقع الفعلي ولتم تقويم السير الذاتية والروايات بالنظر إلى صياغتها الفنية وقدرتها على الإثارة والإقناع لا بمطابقة محتواها لمضمون الواقع . إن أغلب التطبيقات التي جرت في النقد المغربي والعربي على السواء كانت تنظر دائماً إلى النصوص الأدبية باعتبارها

جـزءاً من التاريخ . والخلل الأساسي في هذه التجربة النقدية كامن في إهمـال الطـبيعة التخييلية للأدب، بمعنى إهمـال كونه لا يعبر عن واقع معطى سلفاً بل عن واقع متخيل ومشاكس وربما مصحّح للواقع الفعلي . ترتب هذا الخلل بالتحديد عن الاعتقاد بأن الأدباء يكتبون أعمالهم بكامل ما يتوفرون عليه من ملكات الوعي المعبرة عن شخصياتهم التي يتطابق فيهـا الوعـي الذاتـي بالحقيقة الفردية . ولم يكن يُنظر أبداً إلى الذات الكاتـبة عـلى أنها تعرف دائماً نوعاً من الصراع الداخلي بين الكينونة والإمكان وبين الواقع والرغبة وبين الوعي واللاوعي. ولو تم النظر إلى الذات من هذه الزاوية لكان هناك اهتمام جدي بما يريد الأدب البحث عنه مما ليس واقعاً بالفعل. والحال أن النقد التاريخي في المغرب انشغل كثيراً بما كان يبدو أن الأدب ينقله حرفياً عن الواقع .

ونظـراً لتـلك الوثوقيـة التامة التي ينظر بها مؤرخ الأدب إلى النصـوص وإلى أصـحابها ، فإنه لم يكن يشك لحظة في أنه يتعامل مع الحقيقة ذاتها ، الحقيقة الكامنة هناك في الأدب وفي نفسية صاحبه وفي تضـاعيف العصر . ولذلك كان معتداً إلى حد كبير بوجهة نظره وبآرائه إلى حـد أنـه يعتـبرها عين الحقيقة في التحليل والنتائج . لهذا السبب تضـاءل إلى حـد كـبير في ممارسات النقد التاريخي التحليل الحواري وطغى حوار التصديق أي تعزيز الرأي الخاص بما يدعمه من آراء الغير واعتـبار الآراء المخالفـة دائماً متحركة في نطاق دائرة الخطأ . ونظراً لتأخر الاهتمام بالنقد في مسيرة الثقافة المغربية بالنسبة للشرق العربي، فـإن أغـلب تطـبيقات الـنقد التاريخي كانت تجري في نطاق التدريس الجـامعي . وكـان الـرأي الشخصـي للباحث يمثل دعامة أساسية في التـلقين، ولم يكن التعليم الجامعي المغربي في معظمه يقوم على الحوار بل على التلقين .

وفـي اعـتقادي أن الـباحث في المستوى الجامعي في زماننا

الحالي ، وخاصة في مجال الدراسات الأدبية سيكون مستصغراً لشأنه وللبحث العلمي إذا هو اكتفى بتقديم وجهة نظره الخاصة لا غير في القضايا التي يعالجها . فمعلوم أن وجهة النظر الخاصة التي تدعي أنها هي وحدها الحائزة على شرف الحقيقة لا تكون دائماً بريئة من شوائب المواقف الإيديولوجية أو البراجماتية ، ولذلك يفترض أن يكون الباحث الجامعي قادراً على إفادة القراء من خلال تقديم وجهات النظر المتعددة حول القضية الواحدة ، فليس المهم أن يقدم لهم على سبيل المثال تحليله الخاص لهذه القصيدة أو تلك الرواية بقدر ما هو أكثر أهمية أن يعرفهم بالوسائل التي توصل بها لبلوغ مثل ذلك التحليل وما يترتب عنه من نتائج . هذا يعني أنه يستهدف بالدرجة الأولى من وراء عمله أن يكشف أمامهم عن جميع الخلفيات التي تقبع وراء تحليله ، وبذلك سيكون قادراً على تحريك أذهانهم لمشاكسته . هذه هي وظيفة البحث العلمي الحقيقية. ولكن طبيعة تطبيق المنهج التاريخي كانت تجانب في معظم الحالات هذا الاتجاه لفائدة رسم الصورة المبهرة لملكات الناقد الموسوعي الذي يخرص طلابه بطلاقة لسانه وتدقيق معلوماته ، ولذلك فهو أقدر الناس على جعل السامعين يميزون بين الخطأ والصواب[3].

يقتضي الخروج عن هذه الدائرة المغلقة للنقد التاريخي وضع حوارية منتجة في النقد المغربي والعربي على السواء يتخلى فيها الناقد إلى حد كبير عن وثوقيته المطلقة ويستمع إلى آراء القراء والأدباء والطلاب ويؤسس معرفة نسبية بالأدب ، لأن مجال الأدب هو الاحتمال لا الحقيقة .

لقد رُصد هذا الميل في النقد المغربي إلى التعبير عن الرأي الإيديولوجي والسياسي الذي لا يقبل المساومة أو الاعتراض منذ المحاولات الأولى لظهور الحركة النقدية في المغرب أي قبل أن يتبلور

النقد الأكاديمي ، وهكذا وُجد أن التفكير السياسي كان مهيمناً في مجال الكتابة النقدية التي عكستها الصحف والمجلات الطلائعية إلى حد أن النقاد اعتُبروا ذوي نيات مشكوك في إخلاصها للنقد الأدبي وكأنهم اندسوا في حظيرة النقاد لغاية واحدة هي خدمة أغراضهم السياسية[4]. وسنرى أن هذا المنزع سيؤثر فيما بعد على حركة النقد ذات الطابع الاجتماعي أيضاً إلى حد كبير .

واقع النقد النفسي في الأدب :

كثيراً ما ردد بعض النقاد بأن المناهج المستوردة من الغرب لا يراعى في تطبيقها خصوصية البيئة العربية والثقافة الإسلامية والموروث الثقافي العربي ، فقد رأى باحث مغربي في رسالة جامعية لاتزال مرقونة[5] عن النقد العربي النفسي أن ما جاء به جورج طرابيشي مثلاً من أدوات التحليل والتفسير والتأويل يصل إلى حد القطيعة مع التفكير النقدي السائد ومع الموروث الحضاري والتراث العربي (ص: 3) ويشكل نوعاً من الاغتراب (ص : 78). ويرجع سبب هذا بالأساس إلى ما أشار إليه من نزعة مازوخية وهوس ... أو ما سماه أحياناً وضاعة الاتجاه (ص : 224) أو الجروح الفاغرة والأعماق الجنسية الآثمة (ص : 10). وأتصور أن أي قارىء ساذج لهذه الرسالة الجامعية سيتكوّن لديه دون شك شعور بأن أعمال جورج طرابيشي النقدية هي مجرد حقول ألغام جنسية عليه أن يحذرها مثلما ألزم الباحث نفسه تجنب التفاصيل التي تصوَّرها آثمة في أعمال هذا الناقد . ومن هذه الناحية بالذات أرى أن الباحث هنا لم يكن له دور تربوي وإنما دور ترهيبي بامتياز .

وإن المرء ليدهش أحياناً من بعض أشكال التردي في مسار

البحث النقدي الحالي فيما يتعلق بالمنهج النفسي على الخصوص، بحجة الحفاظ على القيم الأخلاقية، كما أن هناك فتوراً بل إهمالاً واضحاً لهذا المنهج في النقد المغربي بصفة عامة عدا بعض المحاولات الحديثة الجادة في مجال البحث الأكاديمي، في حين لو رجعنا إلى القرن الأول أو الثاني الهجريين لوجدنا في الثقافة العربية دروساً منهجية وعلمية تعلمنا الشجاعة والجرأة في البحث النفسي في سياق واحد مع الاحتفاظ بالقيم الروحية السمحة والأخلاق العربية. وإننا لنحس أثناء التعرف على نماذج من العلماء المحسوبين على هذه الثقافة التراثية العربية بأن شخصياتهم لا تظهر أبداً بمسوح أخلاقية زائفة بقصد التهرب من مسؤولية التحليل والاستنتاج وتطوير المعرفة العلمية والنقدية. وأنا أختار واحداً من أقرب العلماء الذين اشتغلوا في ميدان شديد الإتصال بميدان علم النفس أو الإبداع على السواء في صوره الحلمية وأقصد بذلك العالم المشهور محمد بن سيرين البصري الأنصاري من علماء القرنين الأول والثاني الهجريين (33 – 110هـ). وحتى لا يكون هناك شك في الطابع النموذجي لهذا المثال من حيث الارتباط بالدين والورع والقيم الإسلامية السمحة نجد المؤرخين يؤكدون أنه كان متفقهاً في الدين ودرس الحديث وكان من المحدثين التابعين المشهورين الذين عاصروا الحسن البصري، كما أكدوا أنه روى الحديث عن أبي هريرة وعبدالله بن عمر وأنس بن مالك رضي الله عنهم جميعاً بل قيل إن أنساً استكتبه ببلاد فارس، كما أضافوا أنه كان من زهاد البصرة الأوائل وإمام وقته في علوم الدين ومن أشرف الكتاب حتى قال عنه أبو النعيم في معرض حديثه عن علماء العصر: " ومنهم ذو العقل الرصين والورع المتين، المُطعِم للإخوان والزائرين ومعظِّم الرجاء للمذنبين والموحدين أبو بكر محمد ابن سيرين. كان ذا

ورع وأمانة وحيطة وصيانة ، كان بالليل بكّاء ، وبالنهار بساماً سائحاً، يصوم يوماً ويفطر يوماً "[6].

وهكذا اجتمعت لديه كل الخصال الحميدة التي تجعل منه نموذجاً للعالم المتفقه في الدين ذي العقل الرصين الزاهد الورع المتخشع البسام الكريم . أما العلم الذي برز فيه ابن سيرين كما يعلم الجميع فهو *تفسير الأحلام* أو كما يقال سابقاً *تعبير الرؤيا* . ونرى أنه أقرب الحقول إلى المجال الذي اشتغل فيه فرويد قبل أن يهتم بالنقد الأدبي . وأنا أريد أن أُلفت النظر هنا إلى أن الخوض في مجالات اللاوعي وكل ما يتبع ذلك من حديث عن الغرائز البشرية بما فيها الغريزة الجنسية أمر كان مألوفاً في الثقافة العربية منذ القرن الأول الهجري ، وليس حكراً على الغرب كما يفهم من رسالة الباحث ومن دعوى كل من يتهرب من النقد النفسي، أقول هذا لأن الباحث المذكور ظل يردد أن ما جاء به جورج طرابيشي عندما استفاد من فرويد هو نوع من الإيديولوجيا الغربية التي تشكل خطراً على الفكر العربي والنقد الأدبي (ص : 394) " ولا تتجاوب مع الحياة والواقع والإنسان والآداب العربية " (ص : 394) وهذه كلماته الخاصة التي يفهم منها أن الثقافة العربية بريئة من هذا البحث العميق في أغوار اللاوعي والرغبات المحرمة . مع أن الثقافة العربية الرصينة سواء منها الفقهية أم المعرفية العامة لم تتردد في تسمية الأمور بمسمياتها أو بما يدل عليها دلالة واضحة ، ولم يسبق لأحد أن قال بأن قصد هؤلاء كان هو تجاوز نطاق الحشمة والحياة بل كان الهدف في جميع الأحوال أخلاقياً حقيقياً وتهذيبياً وتربوياً ومعرفياً .

كان ابن سيرين قبل فرويد بأزيد من ثلاثة عشر قرناً يؤول بعض الرموز الحلمية بالأعضاء الجسدية دون أن يحس بمثل ذلك الحرج الذي تردد في رسالة الباحث ، وقد ورد من ذلك في كتابه نماذج كثيرة تحدث فيها عن أحلام فسرها غيره أو أوّلها هو بنفسه مثلُ ذلك قولُه :

" وحُكـي أن رجـلاً رأى كأنه يليق دواة فقص رؤياه على مُعبّر فقـال هـذا رجـل يأتي الذكران ، وقال أكثر المعبرين أن الدواة زوجة ومـنكوح إلا أنهـا بكر أو غلام ، والقلَمَ ذكر ، وإن كانت امرأة فمدادها مالها أو نفعها أو همها وبلاؤها .."(7).

وإليـك نموذجـاً آخر وهو ليس إلا واحداً من عشرات النماذج والأقـوال الـتي وردت فـي كتابه تفسير الأحلام .، إذ يقول في معرض الحديث عن تأويل صورة العجُز في الأحلام :

" والعجُز هو مال امرأة ، فإن كان كبيراً فإن لامرأته (أي الحالم) مـالاً كثيراً . وإن رأى عجزَ نفسه كبيراً فإنه يسود بمال امرأته ويصيب مـن ذلـك خيراً . ومن رأى رجلاً كشف له عن نفسه ورأى عجزه فإنه يطعمـه دَسَماً وينال منفعة ثم يشرف على إدبار فيها ... ومن نكح امرأة مـن دبـرها فإنه يطلب أمراً من غير وجهه ولا يَنتَفِع به لأن النكاح فيه ليس له ثمرة ... إلخ "(8).

فهل نجرؤ على القول بأن ابن سيرين ، على ما تقدم من ورعه وتقـاه ، كـان يتـلذذ بـالحديث في هذه الموضوعات وأنه كان صاحب استيهامات ذاتية ومنزع نرجسي ؟ وهل الثقافة العربية تختلف إلى الحد الـذي تصوره الناقد عن الثقافة الغربية الجادة المتمثلة في معظم أبحاث علـم الـنفس والتحـليل النفسي التي كان هدفها الأول هو فهم وعلاج الإنسـان مـن الأمـراض الخطيرة وتحليل أعقد النصوص الأدبية ذات الحمولة الذاتية والرمزية والأسطورية ؟ وقد حققت هذه الأبحاث كما نعلم معجـزات كـبيرة في الميدان الطبي كما لاتزال تفعل إلى الآن في جميع بقـاع العالم بما فيها العالم العربي . وهل نتهم جميع العلماء المشتغلين بهـذا الميـدان ومـا يتـبعهم من الفقهاء المضطرين للحديث عن هذه العـورات بغاية علمية وتربوية ، أنهم أصحاب استيهامات ذاتية أو أنهم كما قال ينكأون جروحاً فاغرة ويقتحمون أعماقاً ... آثمة ؟

لا يختلف المنهج العلمي الذي اتبعه ابن سيرين كثيراً عما فعله فرويد أو جورج طرابيشي بعد قرون عدة ، فقد كان هو بدوره يمارس التأويل الذاتي من أجل كشف ما كان مفسرو الأحلام من العرب يسمونه خبايا *الضمير* . ولا يقصد *بالضمير* عندهم الوازع الأخلاقي كما دلت الكلمة فيما بعد ولكن يقصدون *كل ما يخفيه الإنسان لا إرادياً عن نفسه وعن غيره* ، ولكن الحلم يفضح هذا الضمير . وشرط تحقق هذا الفضح هو وجود عابر أي مفسر أو مؤول يشرح الحلم على وجهه الصحيح بكل ما يتطلبه التوضيح من تعرض للعورات أو الأفعال التي تتهرب الذات من استحضارها بفعل الرقابة الأخلاقية وهذا ما كان يسميه فرويد نفسه بكشف خبايا اللاشعور أو تعرية كل الرغبات المحرمة والتخوفات والتوقعات التي تفلت من رقابة الوعي ولكنها تعذب الإنسان وتقلقه .

وقد كان ابن سيرين رجلاً عملياً يحاول دائماً أن يترجم الأحلام إلى لغة واضحة يفهمها الحالم ويحل بها قلقه ليساعده على أن يتخلص منه بطريقة عملية : وقد قيل أنه جاء ابن سيرين رجلٌ مهموم بحلمه فقال له: لقد رأيت امرأة مذبوحة وسط بيتها تضطرب على فراشها فقال له ابن سيرين دون تردد : ينبغي أن تكون هذه المرأة قد نُكحت على فراشها هذه الليلة . وكان الرجل أخا المرأة ، وكان زوجها غائباً . وهذه المعلومات تؤكد أن الرجل كان قلقاً وغير واثق من عفاف أخته ولكنه كان يحاول أن يخفي هذا الشعور حتى عن نفسه ، غير أن الحلم فضحه. وقيل إن الرجل ذهب إلى منزله بعد لقاء ابن سيرين وهو في غاية الغضب على أخته حتى أنه كان يضمر لها الشر ، فإذا بجارية أخته قد أتته بهدية وقالت : إن سيدي قدم البارحة من السفر ، ففرح الرجل وزال عنه الغضب[9].

ألا يمثل هذا الأخ ذلك الأب الحامي رمز الشرف الذي كثيراً ما استخدمه جورج طرابيشي لتحليل عقدة الشرف الأبوي في الرواية

العـربية . وهل تستعصي الحياة العربية والثقافة العربية والمغربية على تطبيق التحليل النفسي الغربي إلى الحد الذي كان الباحث دائماً يتصوره في رسالته ؟ مع أن سلطة الأب في الواقع العربي والمغربي على السواء لاتـزال تمارس دورها الكبير في الحياة الأسرية إلى الآن ولابد أن تكون لهـا انعكاسـات ملموسة في النتاج الأدبي المغربي وخاصة في الكتابة النسائية .

ومن قال في الأخير إن الثقافة الغربية ، ومنها الثقافة النفسانية والاجـتماعية والأدبيـة هي ثقافة غربية خالصة ؟ ألم تساهم فيها جميع الحضـارات السـابقة ومنها الحضارة العربية ، فالغرب ليس جزيرة من العلم والفكر نبتت وحدها بلا تاريخ ولا مصادر ولا مؤثرات . ونحن نجد كـثيراً مـن الأفكار والتجارب التي سجلها فرويد في نظريته عن الأحلام اسـتفادت مـن الفكـر اليوناني والثقافة المصرية القديمة وكذا الثقافة العـربية والإسلامية التي طورت المعرفة السابقة وساهمت إلى حد كبير فـي هذا المجال تماما مثلما استفاد سوسيولوجيو الغرب من أبحاث ابن خلدون ذات القيمة العالمية وأطباء الغرب من ابن سينا وغيره من أطباء وعلماء العربية .

مـا أريـد أن أخـلص إليـه في هذا القسم من الدراسة هو أن ممارسـة النقد الأدبي تحتاج لكي تتطور وتأتي بالنتائج العلمية المفيدة إلى مـناخ فكـري عقلاني . والنقد الأدبي المغربي ، وخاصة في مجال الإستفادة من البحث النفسي والنفساني ، لايزال متخلفاً عن النقد العربي فـي المشرق العربي وهو أكثر بعداً عما تحقق من نتائج هائلة في النقد النفسي العالمي والعربي على السواء . ولقد بدا لي أن أقدم هذا النموذج المتطرف لإظهار الدرجة التي يمكن أن يصل إليها العداء للمنهج النفسي فـي الـنقد المغـربي . ومن حسن الحظ أن هناك استثناءات تسير في

الاتجاه العلمي الصحيح ولكنها نادرة وتطورها مرهون بإعداد مناخ معرفي إيجابي في مجال البحث النفسي بشكل عام .

النقد المغربي ومسألة الإلتزام :

يستطيع الدارس المتفحص لخريطة المناهج الأدبية منذ نشأتها إلى الآن أن يدرك أنها تتوزع بشكل عام إلى ثلاثة حقول منهجية أساسية :

- مناهج ذات بعد ذاتي .
- مناهج ذات بعد خارجي .
- مناهج ذات بعد نصي .

تتميز الأولى بتركيزها على علاقة الأدب بمبدعه ، ولذلك تعتبره من حيث الطبيعة نتاجاً فردياً معبراً عن هموم صاحبه ومشاكله الخاصة مع التركيز على السيرة والجانب النفسي .

وتتميز الثانية بأنها تضع الأدب وموضوع الأدب في نطاق الوسط الاجتماعي والتاريخي الذي أنتجه . ويُنظر إلى المؤلف في هذا النطاق على أنه متمثل لمجمل المؤثرات الاجتماعية وما يرتبط بها من صراعات ومضامين ، كما أنه من الناحية الفنية يمثل بأدبه ذوق الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها . ولا يمكن فهم الأدب ولا تأويله بعيداً عما يدور في المجتمع الذي أنتجه .

أما المناهج النصية فهي تنظر إلى النص الأدبي باعتباره نصاً لغوياً متميزاً ينبغي دراسته في ذاته وتفسيره من داخله ، كما أن قيمته الأدبية تتجلى من خلال بعض الخصائص النصية . وتهمل هذه التصورات المنهجية علاقة النص بصاحبه كما تهمل علاقته بالواقع .

هـناك بعـض المناهج التي حاولت التوفيق بين حقلين من هذه الحقـول الثلاثة كما أن منها ما حاول أن يكون تصوره للظاهرة الأدبية مرتبطاً على السواء بالمؤلف والواقع واللغة، كما يتجلى ذلك بوضوح في الدراسـات السيميائية ذات البعدين النصي والتأويلي . غير أن جميع ما يمكـن أن نجـده من تسميات للمناهج في حقل الدراسات النقدية يرتبط بالضرورة بهذه الأبعاد الثلاثة :

– *الذات*

– *الخارج*

– *النص*

هـذا يجعلـنا نـرى أن تعددية المناهج النقدية تولدت بطريقة تـلقائية عن تعددية الوجوه المختلفة للظاهرة الأدبية . ومع ذلك لانزال نجـد في النقد المغربي إلى الآن من يطرح مشكلة اختيار أفضل المناهج لمعالجـة الأدب ، وكأن المسألة فقط متعلقة بقضية الاختيار الموصل إلى الحقيقة مع أن كل خانة من المناهج الثلاث تمثل جانباً واحداً من جوانب الـبحث فـي الأدب . المشـكلة الأساسية التي كانت قد نشأت منذ مطلع السـتينات فـي ممارسة النقد الأدبي بخصوص هذه النقطة بالذات كانت متعـلقة بذلـك الإندمـاج الحاصل في حياتنا الثقافية بين الإيديولوجيات والـبحث النقدي ، لم يكن الباحث أبداً قادراً على الفصل بين مجال العلم ومجـال السياسـة وهـو مـا أشرنا إليه سابقاً عند الحديث عن النقد الـتاريخي . ولذلـك اعتـبر التركيز في النقد الأدبي على الذات أو على الجوانـب النصـية الجمالية بمثابة محاولة ضالة لإبعاد الأدب عن دوره النضـالي والاجـتماعي . وكـان مـن الطـبيعي أن يوجد هذا الحماس الإلتزامي معارك نقدية ذات خلفيات إيديولوجية يتخذ فيها جانب المعرفة موقعاً متراجعاً إلى الخلف لصالح الأهداف البراغماتية ، لذلك لم يتحصل

لدينا من هذه المرحلة النقدية علم نقدي كثير الفائدة ، ومع ذلك فقد وجه هـذا النقد الإنتباه إلى العلاقة الضرورية القائمة بين الإبداع والواقع من أجـل الحـد من دعوتي الفن للفن والفن تعبير خالص عن الذات[10]. ما كـان يحتاج إليه ذلك النقد هو الابتعاد الكافي عن المغالطات والسجال ، غيـر أن ذلك لم يكن ممكناً في نطاق الوظيفة الإيديولوجية التي قام بها النقد الأدبي في تلك الفترة .

لقد تحسن النقد المغربي الاجتماعي عندما استفاد من المعطيات الـنقدية الحوارية التي دخلت إلى المغرب بفضل ترجمات جزئية لبعض مقـالات وأعمال ميخائيل باختين . والتطبيقات القليلة التي استفادت من هذا الاتجاه كان همها الأساسي هو تحقيق ذلك التصالح السحري بين ما هـو إيديولوجـي وما هو جمالي ونصي . لكن المناخ الثقافي الذي كان سائداً إلى حدود الثمانينات كان يقف دائماً إلى جانب تسييس النقد الأدبي والحـرص عـلى الـتمايزات الإيديولوجيـة . كل هذا جعل تجربة النقد الاجـتماعي ملطخة السمعة بسبب النوايا غير الأدبية التي تحكمت فيها خلال أكثر من عقدين من التجربة النقدية المغربية .

المناهج المعاصرة والتطبيقات التجزيئية :

طـرحت عـلى الـنقاد المغاربـة مع بداية النصف الثاني من الثمانيـنات أسـئلة متعلقة بما هي الطرائق الجديدة في التحليل الكفيلة بإظهـار خصوصـيات الظاهرة الأدبية ، وما هو السبيل إلى إيجاد تمايز واضـح بين وظيفة الأدب الاجتماعية والنفسية ووظيفته الجمالية . ولم يكـن تـاريخ النقد العربي يسعف كثيراً في تحقيق هذين المطلبين ، لأن الـبلاغة العربية رغم كونها تهتم بجمالية الأدب إلا أنها كانت قد تحولت منذ أمد بعيد إلى علم معياري يقيس كل جديد في الأدب بمقياس القوالب

الجاهزة سلفاً ، لذلك اتجه الإهتمام في النقد المغربي على النظريات النقدية المعاصرة وخاصة تلك التي استفادت من اللسانيات والإعلاميات الحديثة . ونظراً لأنه حدث بالفعل انبهار كبير بالنتائج والآفاق المتوقعة لهذه النظريات ، فإن الإهتمام انصب اولاً على تمثلها واستيعابها ، لكن الحاجة كانت ملحة لتحويلها في الآن نفسه إلى أداة تحليل تتناول النصوص الأدبية العربية . لم تكن الفرصة كافية للتمثل ولذلك عكس التطبيق النقدي عمليتي التمثل والاختبار في نفس الوقت . وقد قاد هذا الوضع الخاص إلى تحويل النصوص الأدبية المغربية والعربية المطبق عليها في الغالب إلى وسيلة لشرح المناهج والتعريف بها ، في حين أنه كان ينبغي جعل المناهج أداة لفهم النصوص وإثراء تحليلها[11]. هذا ما جعل الحركة النقدية الجديدة في المغرب يطبعها في العموم طابع تعريفي تعليمي والأمل معقود في أن يتمكن النقاد من تحويل هذا الاتجاه نحو المشاركة الفعلية في إثراء المناهج نفسها والتحكم فيها وجعلها أداة وعي جديدة لفهم وتطوير الأدب العربي . هذه التجربة الجديدة وإن كانت ذات طابع تجزيئي وتوضيحي أفادت النقد الأدبي المغربي وجعلته رائداً بالقياس إلى المحاولات التي عرفها النقد العربي في المشرق ، كما جعلت النقاد والقراء على السواء يتمرسون بالتعامل مع النصوص الأدبية باعتبارها أولاً وقبل كل شيء مادة لغوية ذات خصوصيات تميزها عن مجموع الخطابات الأخرى ومنها على الأخص الخطاب السياسي .

وفي هذا السياق لابد من الإشارة إلى أن الاستفادة من السيميائيات الحديثة وخاصة سيميائيات أمبيرتو إيكو وتأويلية بول ريكور وكذا جمالية التلقي فتحت آفاقاً واسعة أمام النقد المغربي من أجل تطوير زوايا النظر وإنشاء حوارية نقدية ذات بعد معرفي. وقد كان لفكرة تعدد زوايا النظر بالخصوص دور كبير في جعل النقد الأدبي وسيلة ذات مستويات متعددة ومناهج متباينة لتطوير المعرفة بالنصوص الأدبية .

المنهج والبعد الإبستمولوجي :

إلى هنا تبدو لنا أهمية دراسة الأدب في المستوى الجامعي على الأخص من زوايا نظر منهجية متعددة . فتبني منهج واحد من قبل الباحث لا يمكن أن يكون ذريعة لفرضه وحده في محاضراته ودراساته المنشورة ، لأنه لا يعكس سوى وجهة نظر واحدة للأدب . هناك دائماً إمكانية قائمة لعرض وجهة نظر ما ، لكن مع التنبيه إلى أنها لا توجد وحدها في حقل الدراسات الأدبية بل تزاحمها في البحث عن المعرفة بالنصوص وجهات نظر أخرى مغايرة . وهكذا فلفهم كيفية تناول الأدب بالدراسة والتحليل لابد إذن من فهم طبيعة الأدب ، خصوصاً إذا كان الأمر يتعلق بتأسيس حوار معرفي . ولا يمكن النظر إلى الساحة الثقافية أو المجال الجامعي على أنهما حقلين لفرض أو تلقين المعلومات النقدية وتعزيز واحدة من وجهات النظر أو المناهج ، وإنما ينبغي جعلهما حقلين جادين لإقامة حوار متعدد الإتجاهات ، ولا أقصد بذلك فقط الحوار بين الباحثين والطلبة ، بل ينبغي أن يكون الحوار منهجاً متحكماً حتى في رؤية المهتمين والهواة في المجلات ومنابر الصحافة . هذا يفرض في الواقع ضرورة أن يرتقي الباحث والمهتم إلى مستوى معين من المعرفة يمكنه من تجاوز انتمائه الخاص وقناعاته الشخصية من أجل ترك مجال واسع للإختيار وحرية التفكير عند محاوريه من الباحثين والقراء والمهتمين مستعداً في كل وقت لتطوير رأيه والإستفادة من محاوريه . والتخلص من وجهة النظر الخاصة قدر الإمكان في مجال البحث النقدي يدفع دائماً نحو الموضوعية في دراسة الأدب . وهي لن تكون موضوعية تامة ومطلقة أبداً ولكنها على الأقل ستميل إلى أن تكون كذلك . وهذا يتطلب تطعيم التصور المنهجي بوسائل البحث الموضوعي المعروفة في العلوم الإنسانية .

ذلـك أنــه إذا لم تأخذ مناهج دراسة الأدب وتحليله من نظرية المعرفة بعض الأسس الضرورية فإنها لن تنتج سوى وجهة نظر واحدة، في حين ينبغي أن تكون دراسة الأدب ، سواء في الحقل الجامعي أو في الساحة الـثقافية العامة ، فرصة لعرض مجمل وجهات النظر القائمة . وإذا كان من الممكن ترجيح إحداها على الأخرى فلا يمكن أن يكون ذلك إلا باعـتماد بعض الأسس النظرية المعرفية التي ليست موضع اختلاف بين جميع الناس ، ومنها :

الوضوح : فـإذا لم تكن وجهة النظر في دراسة الأدب وفهمه واضـحة الخطـوات مــن حيث الفرضيات والنتائج فإن مردوديتها على المسـتوى المعرفي ستكون أضعف من وجهة نظر أخرى يتوفر فيها هذا الوضوح المطلوب .

دقـة دلالة المصطلحات : كل وجهة نظر نقدية في دراسة الأدب لا تـتوفر عـلى جهـاز مفاهيمي دقيق ودال ، ستكون فرضياتها ضـعيفة وينعكس ذلك أيضاً على مستوى النتائج . وكثيراً ما نسمع عند الـبعض أن دراسـة الأدب يكفي فيها استخدام الذوق والحكم الصائب . وهذه محاولة للرجوع بالدراسة الأدبية إلى المرحلة الفطرية أو البدائية ، أمـا في البحث العلمي الحالي فلا يكفي أن نكون مقتنعين مع أنفسنا بأن حكمـنا صـحيح بل ينبغي أن تكون لدينا الوسائل والتصورات الواضحة لإقـناع غيرنا بهذا الحكم . هذا بالنسبة لاعتماد الذوق وحده أما بالنسبة للـتفاوت الحاصـل فـي دقة استخدام المصطلحات فيمكن أن نقدم مثالاً توضـيحياً نشـير فيـه على سبيل المثال للفرق الكبير الحاصل في دقة الدلالـة بيـن مصـطلح *الإنسجام* الـوارد في سياق النظرية الجمالية ومصـطلح *الهيمنة* عـند الشـكلانيين فمرجعية المصطلح الأول ذاتية ومـرجعية الـثاني موضـوعية نصـية . وإذا شئنا التمثيل بمصطلحات

متقاربة من حيث الدلالة قارناً بين مفهوم *جمالية النص وأدبية النص* ، فالمفهوم الأول يحيل أيضاً إلى قيم خارج نصية متعلقة بالذوات المتذوقة وربما ببعد ميتافيزيقي بينما يحيل مفهوم الأدبية بالدرجة الأولى إلى خصائص نصية ثم بعد ذلك إلى مقارنة النص بنماذج أخرى تعد معياراً كالنصوص العادية .

قابلية التحقق : كل تصور للأدب لا يجد مجالاً لتحقق فرضياته على مستوى قاعدة عريضة من النصوص لا يمكن أن يرقى إلى أن يكون نظرية ولا منهجاً تابعاً لهذه النظرية . ومحك نجاح نظرية نقدية جديدة هو فعاليتها في تحليل نصوص أدبية متباينة .

يمكننا أن نلاحظ من خلال هذه الركائز الثلاث أن النقد الأدبي ليس بعيداً كما يتصور عن التفكير المنطقي ، فمن المهام الأساسية لتطبيق منهج ما في دراسة الأدب أن يأخذ أولاً وقبل كل شيء على عاتقه مهمة إقناع المتلقين بأن ما يقدم هو شيء قابل لأن يصبح تصوراً معقولاً أي متماسك العلاقات وقابلاً في نفس الوقت لإعادة تطبيقه بالنسبة لأكبر عدد من النصوص المختلفة . والشرط الأساسي لتحقيق هذا الأمر هو إدراج الظاهرة الأدبية في نطاق نسق عقلاني قدر الإمكان[12].

إن النظرية النقدية مهما كانت درجة وضوحها وقابليتها للتطبيق فإنها عندما تتحول إلى منهج للتحليل تواجه مشاكل كثيرة أهمها ما مدى قدرتها على التكيف مع التطور الدائم للأشكال الأدبية ؟ ذلك أن الأدب لا يتوقف لحظة عن التطور وكل نظرية نقدية لا تقيم لهذا الجانب وزناً لا يمكنها أن تحدث إلا منهجاً ثابت التصور للأدب أي منهجاً عاجزاً عن ملاحقة الثورة الأدبية الدائمة . وهذا يعني في نهاية المطاف أن النظرية النقدية لا يمكنها إلا أن تكون مرحلية ، وأن تجاوزها للطابع المرحلي

مرهون بقابليتها لتطوير نفسها من الداخل تبعاً لمستجدات الحقل الأدبي نفسه . في ضوء هذه الحقيقة يلزم أن تشتمل كل نظرية نقدية أدبية على جانبين :

– **جانب النمذجة** : أي أن تكون النظرية النقدية الأدبية قادرة على وضع نموذج (Paradigme) شمولي إلى حد ما قادر على تقديم وصف كاف للظاهرة الأدبية .

– **جانب الوظيفة الإنتاجية** : أي أن تكون النظرية الأدبية قادرة على الدوام على اكتشاف ظواهر وعلاقات وبنيات وقوانين جديدة في النظرية الأدبية[13]. ولا يمكن للنظرية الأدبية أن تحصل على هذه الخاصية دون أن تكون *مستعدة بأن تنقلب ضد ذاتها في أية لحظة تلاحظ فيها أن نقصاً ما يعتري تصورها الخاص* ، وبمعنى آخر على النظرية النقدية الأدبية أن تكون على الدوام *ذات طابع انتقادي لذاتها* ، عندئذ سيكون المنهج المتولد عنها مفتوحاً على الدوام على المناهج والتصورات الأخرى المغايرة . وسيبتعد تطبيق المنهج عن الدغماتية أو الحرفية كما سيبتعد في نفس الوقت عن أحكام القيمة غير المبررة وعن الأحكام المطلقة ، لأن مجال الدراسات الأدبية هو مجال النسبي لا المطلق.

وفق هذا التصور لا يمكن أن نتحدث عن منهج ثابت لدراسة الأدب بل عن فعالية دائمة التجدد والتغير ، هذا ما يجعل الدراسة الأدبية فعلاً معرفياً لا يتوقف عن التجدد . وهذا أيضاً ما يبرر ضرورة الاستفادة الدائمة من التجارب المعاصرة من أجل إثراء تجربتنا النقدية في المغرب والعالم العربي وتطوير أدبنا العربي الغني بالعطاء .

الهوامش

1) انظـر رسالة الباحث عبدالله شريق : النقد الشعري المعاصر في المغرب . رسالة دبلوم الدراسات العليا . 1987 بخزانة كلية الآداب ظهر المهراز . فاس المغرب . تحت رقم : 293 ص : 61 .

2) المرجع السابق . ص : 110 .

3) نظراً لتأثر النقد العربي عموماً بالنقد الغربي فإن النموذج اللانسوني كان هو المثال المحتذى في هذا المجال ، فقد كان لانسون عالماً مؤرخاً موسوعياً واثقاً بنفسه ، ولذلك سار على مثاله معظم النقاد العرب الذين تأثروا بالمنهج التاريخي .

4) انظـر د. محمـد خـرماش في خاتمة كتابه : النقد الأدبي الحديث في المغرب 1900 – 1956 . منشورات إفريقيا الشرق 1988 . ص : 261 .

5) انظـر رسالة د. محمد بوسليخن تحت عنوان : النقد الروائي عند جورج طرابيشي ، تحت إشراف د. حسن المنيعي نوقشت بكلية الآداب ظهر المهراز بفاس بتاريخ 13 يوليو 1999 .

6) انظـر مقدمـة تفسير الأحلام لابن سيرين منشورات دار مكتبة الحياة . بيروت دون سنة الطبع . ص: 6 .

7) تفسير الأحلام لابن سيرين ، مرجع مذكور . ص : 515 .

8) تفسير الأحرام لابن سيرين ، ص : 173 .

9) تفسير الأحرام لابن سيرين . ص : 269 .

10) مـثل هـذا الاتجـاه بامـتياز إدريس الناقوري وخاصة في كتابه المصطلح المشترك . دار النشر المغـربية . البيضـاء 1977 . ونجـيب العوفي وخاصة في كتابه درجة الوعي في الكتابة . دار النشـر المغـربيـة . 1980 . والكاتبان معاً كان ينتميان لحزب الاتحاد الاشتراكي الذي كان يمثل الطليعة السياسية مع حزب الاستقلال في ذلك الوقت . ونشعر أن المشروع النقدي لهذين الباحثين كان مكملاً لمشروع الحزب على المستوى الثقافي .

11) يمكـن إدراج الكتب التالية في هذا السياق : كتابنا : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركـز الـثقافي العـربي ، البيضـاء 1991 . والكـتب التالية لـ : د. سعيد يقطين : القراءة والتجربة. دار الثقافة . البيضاء 1985 / انفتاح النص الروائي . المركز الثقافي العربي 1989./ تحليل الخطاب الروائي . المركز الثقافي العربي . البيضاء 1989 .

12) ينظر في هذا الصدد إلى الكتابين التاليين :

Eric Buyssens : Vérité et Langue, Langue et Pensée . Ed : Institut de Sociologie, Bruxelle 1969 p : 36 – 37.

Heid Gottner : Méthodologie des théories de la littérature – In – théorie de la littérature . Picard – Paris 1981 6 – 7 .

13) انظر الحديث عن هاتين الوظيفتين في كتاب :

Svend Erik Larsen : Sémiologie littéraire, Essais sur la Scène textuelle. Trad: Francoise Arndt/ O U P 1984 L p : 118 .





من وظائف التحليل النصي

لم يكن تحول علم لغة النص أو نحو النص عن طرق الوصف والتحليل السابقة التي لا تتجاوز إطار الجملة إلى طرق وصف وتحليل مغايرة تحولاً شكلياً، بل إنه تحول جوهري ناتج عن إسناد مهام جديدة إليها ، تتطلب ضرورة البحث عن وسائل تحليل أخرى تتناسب مع تغير المفاهيم والتصورات والغايات ، وعن وسائل وصف تكون أكثر قدرة على أداء أدوار أكثر عمقاً وشمولية ، ويسهمان معاً في تكوين نماذج أكثر كفاءة لتمثيل عمليتي الإنتاج والتفسير، وأكثر دينامية وقابلية للتحول والتعديل.

فليس من المنطقي إذن أن يتصور أن الاتجاهات النصية استهدفت الاصطدام بمناهج البحث اللغوي والاندفاع إليها بقوة لهدمها واقتلاع جذورها التي ترسخت منذ عقود طويلة على يد أجيال متتابعة من اللغويين الذين بذلوا جهوداً مضنية في محاولاتهم لطرح اسس ومبادىء ونظريات لغوية عدة، فهي ، وإن اختلفت في غاياتها، فإنها قد أثرت البحث اللغوي أساساً لتزويدها إياه بأدوات ووسائل وطرق للوصف والتحليل ثرية وعميقة ومتلاحمة ، إذ سعت كل محاولة لاحقة إلى استكمال جوانب النقص وسد الثغرات في المحاولة السابقة .

وهكذا فقد وجد علماء النص في هذا التراث اللغوي معيناً لا ينضب ، يمدهم بمفاهيم وتصورات وأفكار تدعم محاولاتهم ، وتتفاعل مع المبادىء الجديدة التي يحاولون إرساءها بتوسيع بؤرة رؤيتهم وفي إطار هذا التصارع والتفاعل بين أفكار السابقين وأفكارهم، يعيدون

صياغة التصورات والاقتراحات والنماذج التحليلية السابقة وتوظيف ما يلائم اتجاهاتهم لطرح نماذج جديدة.

وعلى الرغم من اختلاف هذه الاتجاهات اختلافاً واضحاً فإنها تتفق في أن تحليل النص لا يتوقف عند استقاء المعايير والضوابط، بل يسعى بانتقاله من مستوى إلى مستوى أعمق إلى استجلاء جوهر الظاهرة اللسانية وإلى فهم أمثل لها .

والحق أن التحول إلى التحليل النصي قد أفرزته حتميات عدة نتجت عن بروز مهام جديدة يتطلب أداؤها أن تتعدد الوسائل وتكثر الأدوات وتتنوع الاتجاهات . ولما كان هدفي هنا ليس حصر كل هذه المهام، إذ لا يتسع المقام لذلك، فإني أحاول هنا أن أتناول بعضها أو أبرزها بحيث يمكن أن تسهم في مجموعها في تقديم صور واضح للبحث النصي، الذي جعل من النص - ابتداء - وحدة التحليل الكبرى ، وهو ما يلزم - في حقيقة الأمر - ضرورة وقوع تغيير فعلي وتطوير منهجي .

لقد اتسعت دائرة البحث النصي ، وهو وإن كان يولي الأشكال الثابتة المطردة وابنيتها عناية لا تقل عن تلك العناية التي توجه إلى الأشكال المتغيرة غير المنتظمة وأبنيتها ، فإنه لا يسعى من خلال دراسة أشكال التغيير إلى إيجاد ضوابط لها أو تقنيتها ، وإنما يكون التقنين للأشكال الثابتة المنتظمة التي تقبل الانتظام في قواعد ضابطة للأنظمة التي يجمعها النظام اللغوي الكلي .

إنه لا يخالف في ذلك جوهر الاتجاهات اللغوية السابقة ، لأنه يحاول أن يضع تصورات عدة تشترك في هدف بعينه هو الكشف عن أسرار النظام اللغوي الكلي . إن غايته هي المعنى الذي تتعاضد مستويات التحليل المختلفة سعياً إليه . ومن ثم كان شغل علماء النص الشاغل ، يضعونه نصب أعينهم ، ولا يحيدون عنه قيد أنملة . ويفسر

توجههم من خلال تصور محوري بارز وهو أن المرء ينطلق من اللغة في أية صورة تشكلت فيها، فهي التي تفجر طاقات لا حدود لها . ومن ثم لا جدوى من وضع حدود أو قيود أو ضوابط صارمة لهذه الطاقات . إن المعاني تتحرك داخل النص في اتجاهات متباينة تشكل نسيجاً متشابكاً معقداً يصعب تفكيك أجزائه دون اتصال مباشر في أثناء هذه العملية بمفاهيم جامعة، تحرص على الحفاظ على ذلك التكوين الكلي الموحد المتشابك . إن علماء النص في إطار ذلك الهدف يسهمون في استمرارية التوجه نحو تفسيرات عميقة للظواهر اللغوية المختلفة التي لا تخرج عن نظام لغوي موحد ، تفسيرات تكشف عن دلائل واضحة لتفاعله وحيويته ونشاطه الداخلي المستمر .

إن أبرز سمات تحول البحث النصي أن علم لغة النص لا يقتصر على مجرد تنظيم الحقائق اللغوية فحسب ، أو بعبارة أخرى لا يكتفي باستخراج المعايير التي تحكم العمليات التي تتحقق في المستويات اللغوية الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية ، من خلال وصف ظواهر كل مستوى وتحليلها في إطار مناهج تتسم بقدر كبير من الموضوعية النسبية المرنة فحسب ، بل تعدت مهمته تلك المرحلة الأولية إلى مرحلة اكثر تعقيداً ، ألا وهي تحديد أوجه الاتصال وأطرافه وشروطه وقواعده وخواصه وآثاره وأشكال التفاعل وعوامله ومظاهره وعلاقته بمعايير النصية وبخاصة الربط والتماسك والإبلاغية والمقصدية ، وتعيين مستويات الاستخدام وأوجه التأثير التي تحققها الأشكال النصية ودرجاتها وسماتها المشتركة والفارقة .

إن الاتجاهات النصية البارزة تسعى إلى تحقيق تعادل أو توازن في تحليلاتها بين الاهتمام بعملية التأليف، مكوناتها، ومعاييرها للكشف عن الكيفيات المختلفة التي تنعكس في إنتاج نصوص ذات مستويات مختلفة ، وبين الاهتمام بعملية التفسير، مكوناتها ، وأدواتها ووسائلها

ومعاييرها لتقديم صور عدة من القراءات التي تمثل درجات من التفسير، وتشكل بنية النص التحقيق المادي المحوري الذي يتيح وجوداً لاحقاً لعمليتي التأليف والتفسير وإن كانا يتخذان اتجاهين متضادين .

وهكذا نجد مهمة البحث النصي في أحد الاتجاهات اللغوية هي تحديد الملامح أو السمات المشتركة بين النصوص ووصفها وتحليلها استناداً إلى معايير مختلفة لغوية وغير لغوية دون تسخيرها لوضع قوانين صارمة تتحكم في كيفيات الوصف والتحليل، إنها قوانين مفسرة لأوجه الاختلاف والفروق الدقيقة بينها وإبراز الخصائص المائزة لها. إنها تحاول إيجاد العلاقات التي تحكم حركة الانتقال من المستوى العام إلى مستويات خاصة ، وكذا إيضاح الإمكانات التي أتاحها النظام اللغوي في لغة ما ليتمكن منتج النص تشكيل أبنية خاصة لا تخرج عن جوهر القواعد التي يحددها النظام اللغوي الكلي، ولكنها تستغل الحرية التي يمنحها إياها ذلك النظام لتخلق أشكالاً متجددة خلاقة ، فيكتسب من خلالها نشاطه وفاعليته وديمومته.

وفي إطار الاتجاه الذي عني بالنص بوصفه حدثاً اتصالياً في المقام الأول، ولذا دار البحث فيه حول ماهيته وأحواله وسماته وعلاقاته وتأثيره وتفاعله ... إلخ ، نجد أن مهمة علم لغة النص عزل الظواهر الخاصة بأبنية النصوص واستخدام أشكالها في التواصل وتحليلها لتحديد الخواص العامة التي يجب أن تتوفر في أي نص لغوي ليقوم بوظيفته كنص ، وهي خواص ترتبط بالأبنية النحوية والدلالية والأسلوبية والهيكلية ، كما تتصل بالروابط المتبادلة فيما بينها ، ومن الناحية الوظيفية فإن هذا العلم يعنى بشرح كيفية قيام النص بوظائفه ، أي بتحليل الخواص المعرفية العامة التي تجعل من الممكن إنتاجها بالفهم في مرحلة التلقي(1).

لقد نتج عن اقتحام علم لغة النص عملية للتفسير المعقدة حاجة ماسة إلى معرفة عريضة شاملة أكسبته سمة جوهرية ، أعني سمة التداخل المعرفي ، فقد تداخل مع علوم الشعر والبلاغة والأدب والأسلوب والاجتماع والنفس والفلسفة والمنطق وغيرها من العلوم التي تشتغل بالنصوص في المقـام الأول ، وإن اختلفت غاياتها وأهدافها باختـلاف مبادئها وتصوراتها ومعالجاتها الخاصة، ولكن يظل من غير المستغرب أن يعاد في إطار لغة النص طرح قضايا ومشكلات مماثلة لما في تلك العلوم وأن تنقل إليه عناصر وأدوات ومعايير خاصة بها توظف توظيفاً جديداً لتكوين طرق جديدة للفهم والتفسير .

لقد أتاحت دينامية التحليل النصي الحرة الانتقال بين عدة أشكال تحليلية ، وعملت على سهولة تطوير نماذجه ، انطلاقاً من أن اللغة - في رأي علماء النص - لغة متفاعلة، لا تكف عن الحركة ، وعن استيعاب دلالات ومضامين جديدة وإفراز أبنية غير محدودة، تتطلب وصفاً دينامياً ، يواكب تلك القدرة ، ولا يحدها ، ولذا كان الحرص على ان تستخلص المعايير والقوانين المفسرة من النصوص ذاتها ، ولا تفرض عليها من خلال تصورات تحكمية مسبقة، وتتسم تلك المعايير بقدر كبير من المناسبة والمقبولية وقابلية التعديل .

ولا يمكن أن ننكر ان هذا القصور قد اقتضى تحقق صفات جديدة في محلل النص ، فقد صارت عمليات الوصف والتحليل والتفسير تتطلب قارئاً متمرساً قادراً على القيام بدور لا يقل عن دور منتج النص ، فلا يقتصر على مجرد تفسير ما هو قائم فقط ، أي أن يفسر دلالات الأبنية اللغوية فحسب ، بل يتخطى ذلك بإدخال معـارف وتصـورات ومقولات تثري عملية التفسير وتكسبه قدرات تتعلق بإجراءات التحليل المختلفة، فيكون مؤهلاً لإبراز إمكانات النصوص والكشف عن طاقاتها غير المحدودة(2).

لا شك أن وصول اتجاهات البحث اللغوي في مراحل متأخرة إلى مستوى أو قدر كبير من النضج وتأثيرها في نماذج التحليل في العلوم المتداخلة مع علوم اللغة قد هيأ المناخ والظروف لبدء محاولات مجتهدة لضم الأفكار والتصورات التي يمكن أن تؤسس مبادىء أولية في إطار دائرة أكثر رحابة ، أعني دائرة البحث النصي . وقد حاول كل باحث أن يجيب عن التساؤل الجوهري في هذا المقام، وهو لماذا تحتاج إلى علم لغة يدرس النص ؟ ولا ننكر أن علماء النص، وإن اختلفوا في إجاباتهم عن هذا التساؤل، فقد اتفقوا على أن التحول إلى التحليل النصي صار أمراً حتمياً . فها هو فان دايك بري أن البحث في توظيف النصوص يعني تحليل خصائص معرفية عامة، تمكن من إنتاج معلومة نصية معقدة وفهمها، ويجب أن يذكر هنا، كيف تحدد هذه الأشكال النصية المختلفة السياقات الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية، وكيف تغيرها، وكيف يكون السياق – على العكس مما سبق – محدداً لبنية النص(3).

في إطار هذا التصور يتحتم الدمج بين عمليات تقع داخل النص وعمليات تقع خارجه ، تتلاحم معلومات الأساس أو المعلومات التي تتكون داخل النص والمعلومات الإضافية التي تتكون داخل النص أو المعلومات التي تصاحب الأولى ، ولكنها تقع خارج النص . وهكذا يكون مهمة التحليل النصي هنا ليس ظاهر النظام في حد ذاته ، بل النفاذ منه إلى الأنساق المعرفية التي تشكل البنية الداخلية لهذا النظام ، ويؤدي الفصل بين العناصر الخارجية التي تشكل بنية الظاهر والعناصر الداخلية التي تشكل بنية العمق إلى الإخفاق حتماً في تحقيق مهمة ذلك التحليل .

ونلحظ في إجابة كوزريو عن التساؤل السابق إشارة إلى مهمة معقدة، أسندت إلى علم لغة النص ، يقول : إن علم لغة النص – في رأيي – ليس في الحقيقة شيئاً غير المقدرة التأويلية ، ونظرية علم لغة

النص ليست شيئاً غير نظرية علم التأويل (التفسير) وذلك باعتبار أن علة إنشاء هذا العلم تقوم على الحقيقة القائلة بأن الأمر يتعلق مع النص حول مستوى مستقل عما هو لغوي، لا يمكن أن يوضحه مستوى الكلام وحده ولا مستوى اللغة المنفردة[4].

إن علم لغة النص قد تجاوز في حقيقة الأمر العناية بالأداء اللغوي بمفهوم تشومسكي والكلام بمفهوم دي سوسير ، فلا تنتهي مهمته بوصف ما هو قائم بالفعل في الواقع اللغوي ، أي تلك المادة الفعلية التي تقدمها أبنية اللغة، فالاعتقاد السائد بين علماء النص أن الاقتصار على وصف البنية اللغوية وتحليلها لم يقدم سوى تفسيرات مجتزأة غير كافية، ولكنها ضرورية للتحليل النصي الذي يستوعبها ويضم إليها تصورات متنوعة عن عمليات الإنتاج والتلقي والفهم واستراتيجياتها .

إن اللغة – في رأيهم – ليست مجرد أصوات وصيغ وجمل ودلالات ، بل هي أداء لممارسة الفعل على المتلقي أيضاً ، على أساس أن النص اللغوي في جملته إنما هو " نص في موقف "، وتحدث الأبنية في عمليات اتصال كاملة تأثيرات معرفية ووجدانية ، يستند في الكشف عنها إلى كم غير قليل من القواعد والإجراءات والإستراتيجيات التي تنتمي إلى فروع علم لغة النص المختلفة ، وهي النحو والدلالة والبراجماتية اللغوية .

وينبغي في إطار التصورات الجديدة أن نبرز هنا أن تحول التحليل النصي إلى اعتبار النص وحدة التحليل الكبرى ، وحدة متكاملة، ليس تحولاً شكليا ؛ وذلك لأن التحليل اللغوي الذي ينطلق من وحدة الجملة يعني أساساً بمكوناتها وصولاً إلى الكشف عن علاقاتها ودلالاتها. أما في التحليل النصي تكون البداية في أغلب مدارسه من المعنى الكلي ،

من المعايير الكيفية ، من مستوى العلاقات والدلالات ، من أبنية تحتية تجريدية .

ومن الضروري أن نؤكد أن البحث اللغوي بكل اتجاهاته قد عالج عدداً من القضايا الجوهرية التي ينشغل بها البحث النصي في الوقت الحالي، وتمثل الأفكار والتصورات التي طورتها طرق البحث اللغوي فيما يتعلق بصور الاستخدام وأنواع السياقات والربط بين المقام والمقال والمعاني النحوية والعلاقات الدلالية الحقيقية والدلالات المجازية والأبنية المحتملة والأبنية الفعلية ونحوية الجمل وشروطها وعلاقتها بالمقبولية وغير ذلك محاور الاتجاهات النصية المختلفة.

إن التراث النحوي الضخم عن الجملة يشكل حصيلة جوهرية تمد الوصف النحوي للنص بأدوات ومفاهيم لا يمكنه الاستغناء عنها، ولكن إطار نحو النص ومبادئه يلزم البحث عن نماذج أشمل وطرق وصف مغايرة قادرة على استيعاب ذلك التحول وتقديم محاولات جديدة لتحقيق الكفاية الوصفية والتحليلية.

ومن أبرز دواعي ذلك التحول أن نحو النص لا يقر للجملة بالاستقلال. وهذا مبدأ أساسي يؤدي حتماً إلى أن نحو الجملة غير كاف لوصف تتابعات كبرى متجاوزة للجملة، وظواهر تتعلق ببنية النص ككل، وبعبارة أخرى إن الجملة في النص ذات دلالة جزئية، ولا يمكن أن تتقرر الدلالة الحقيقية لكل جملة داخل ما يسمى بكلية النص إلا بمراعاة الدلالات السابقة واللاحقة في ذلك التسلسل / التتابع الجملي ، إذ ننظر إلى النص مهما صغر حجمه على أنه وحدة كلية مترابطة الأجزاء أو بنية معقدة متشـابكة ، مكتفية بذاتها دلالياً ، يتحقق التماسـك بين عناصرها المضمونية والائتلاف أو الترابط بين عناصرها الشكلية.

وهكذا تكـون مهمة التحليـل النصي تحديد أشـكال الترابـط

والتماسك في النص أو وصف عناصر النص المضمونية والشكلية أو الكشف عن الروابط الداخلية الواقعة داخل النص والروابط الخارجة الواقعة خارج النص وغيرها من الأمور التي تتجاوز بوضوح مهمة تحليل الجملة .

وتمثل وجهة نظر بوجراند / درسلر فيما يتعلق بضرورة التحول مبدأ مقبولاً بين كثير من علماء النصن وهو ما يعكسه قولهما : إن المعنى الكلي للنص أكبر من مجموع المعاني الجزئية للمتواليات الجملية التي تكونه ، ولا تنجم الدلالة الكلية عنه إلا بوصفه بنية كلية كبرى ، فالنص ينتج معناه إذن بحركة جدلية أو تفاعل مستمر بين أجزائه . ومن ثم ننظر إلى ذلك الانسجام الداخلي بين الدلالات الجزئية وليس إلى ذلك الانتقال المعهود والمنظم من الجزء إلى الكل.

وفي إطـــار التصور الخاص يزاح الستار عن التســـاوق بين المضامين الجزئية في إطار بنية كلية ذات مضمون أشمل . ومن ثم علينا أن نستخرج المعايير التي يجب أن تفي بها النصوص، كيف تنتج/ وكيف تتلقى، وكيف تستخدم في سياق ، بل إن أهم سؤال هنا هو السؤال عن وظيفة النصوص في تفاعل إنساني[5].

يبرز هذا الرأي سمة بارزة من سمات التحول عن تحليل الجملة، وهي البنية الدلالية التجريدية محور التحليل النصي ، فإذا كانت وسائل الربط التركيبية في عدد من النصوص غير قادرة على إثبات التلاحم والانسجام بين عناصرها فإن وسائل التماسك الدلالي كمضمون النص وعلاقته بالمضامين الجزئية والإحالة أو الدلالات والإشارية وتوليد المعاني والأبنية العميقة والتطابق والتقابل والتناقض والتوازي والتماثل والاعتراض والتكرار وغير ذلك ، تمكن من التدليل على التفاعل والترابط الداخلي بين أجزاء هذه الوحدة الكلية أو البنية الكبرى.

ويضم التحليل النصي أيضاً وسائل براجماعتية (تداولية)، كما أشرنا من قبل، مثل طبيعة الحدث الاتصالي وصوره ومواقف الاتصال وسياقاته ومقاماته وآثاره ومقاصده، وعمليتي الإنتاج والتلقي ودرجات الإنتاج وكفاءات التلقي والعلاقة بين منتج النص ومتلقيه وغير ذلك مما يمثل تصورات غير لغوية دخلت في نسيج التحليل النصي الذي يعكس انصهار مكونات تركيبية ودلالية وبراجماتية في بوتقة واحدة . ولكن ذلك لا يعني تشكل اتجاه نصي محدد عن ذلك الانصهار، بل اختلفت الاتجاهات النصية فيما بينها تبعاً للكم الذي توظفه في نماذجها من تلك المكونات.

ويحدد كلاين في إجابة عن سؤال طرحه مدخلاً للكشف عن المهمة التي ينبغي أن ينجزها التحليل النصي أموراً ثلاثة هي :

أ - كيف بني نص بعينه .

ب - ما المعنى الكلي لنص بعينه .

جـ - ما الخصائص الجمالية لنص بعينه بالنسبة لقارىء بعينه .

وتكمن المهمة في إطار ذلك التصور في وجوب رصد العلاقات الخاصة في كل نص وفي الإشارة إلى الكيفية التي صارت من خلالها القوانين العامة مؤثرة أو فاعلة . بيد أن عدم القيام بمحـاولات جادة للوقوف على القوانين الفاعلة هنا على نحو منظم ومحدد، وكذلك عدم وجود بحوث كافية عن الظواهر الدلالية المهمة ، كالغموض مثلاً الذي يرتبط بعدم تحديد الأعراف (التقاليد) من جهة ، وبالمعرفة المسبقة من جهة أخرى . ولا يرى أن مهمة التحليل النصي تطوير نظرية دلالية صالحة للتطبيق في كل لغة على حدة،. بل تنحصر في أمرين :

أ - بيان ما هو ضروري في حال بعينها ومع نص محدد بالنسبة للمعرفة الأولية والقاعدة الخاصة .

ب - إبراز الدلالة بناء على هذا التحليل ونظرية المعنى(6).

وتجدر الإشارة هنا قبل المعالجة المفصلة للتطورات المختلفة حول التحليل النصي في اتجاهين بارزين من اتجاهات البحث النصي المعاصرة إلى حصر مهمة التحليل النصي في اتجاه نصي يتخذ من معايير علم النفس والمنطق والفلسفة مبادىء تحليل جوهرية في إيضاح كيفية تشكل أوجه التعدد الدلالي أو الغموض على السطح ، وتمكين مستخدم اللغة من إزالتها . ويستند إنجاز تلك المهمة إلى اتفاق حول تصور جوهري ، وهو أن للنص دلالات أو ظلالاً للمعاني تنحرف بعضها عن بعض ، غير أنه يوجد محور مشترك لعمليات محتملة مضمون مشترك يمكن أن يكتشفه كل مستخدمي اللغة بشكل متواصل. وعلى الرغم من المحاولات الجادة التي بذلت للكشف عن أسباب الغموض والاعتماد في تفسيره على وسائل دلالية وبراجماتية، ومقولات لغوية أحياناً وغير لغوية أحياناً أخرى فماتزال نتائجها محدودة وقاصرة عن تقديم تفسيرات دقيقة ومقنعة لهذه الظاهرة .

ويهمنا هنا أن نتوقف عند مهام التحليل النصي لدى كل من فان دايك وبوجراند / درسلر . ونشير – ابتداء – إلى أن مقولات الاستعمال والتأثير والتفاعل والتواصل قد شكلت محاور نماذجهم التحليلية، فقد وظفت فيها في صورة دقيقة ومنتظمة . وقد حاول فان دايك أن يبرز العلاقات الوثيقة بين هذه المقولات على نحو متفرد . إنه لا ينكر بادىء الأمر أنه قد عنى أصحاب الاتجاه النصي بشكل أساسي عند وصف النصوص بمستويات التحليل المختلفة (الدلالية والبراجماتية والأسلوبية) وبأوجه الترابط بين النصوص وأنواع السياقات المختلفة وبخاصة بالسياق النفسي والاجتماعي . ولكن هذا العلم ، يعني علم النص، يستهدف – في حقيقة الأمر – ما هو أكثر عمومية وأكثر شمولية ، فهو يتعلق بكل أشكال النص الممكنة وبالسياقات المختلفة المرتبطة بها من جهة ، وبمناهج نظرية ووصفية وتطبيقية من جهة أخرى[7].

موضوعه الأساسي إذن بنية النص واستعماله في سياقات تواصلية مختلفة . ويذهب إلى أن أشــكال الاستعمال اللغوي وأشــكال الاتصال لم تلق انتباهاً كافياً في اتجاهات التحليل التقليدية ، فماتزال الدراسة اللغوية التقليدية من وجهة نظره – قاصرة عن تحقيق تحليل منظم لأشكال الاستعمال اللغوي وسياقاته المختلفة.

وعلى الرغم من صلة علم النص الوثيقة بعلوم أخرى على نحو مكن من وصفه بأنه يمثل قدراً كبيراً من التداخل المعرفي ، كما أوضحنا من قبل، فإن ذلك التداخل لا يحول دون تميز علم النص بمهام خاصة . يقول فان دايك : غير أن مهمة علم النص لا تكمن في صياغة أو حتى في حل المشكلات الخاصة بتلك العلوم (التي تتداخل معه)، وإنما تكمن في عزل جوانب محددة منها ، وفي العناية بأبنية أو تراكيب وأشكال الاتصال النصية واستعمالاتها وتحليلها في إطار مدمج ومتداخل .

ويجب عليه أيضاً أن يبين كيف يمكن أن يؤثر شخص ما بمضمون معين، يعبر عنه على نحو أسلوبي محدد وعمليات بلاغية محددة وجنس نصي محدد ، وكيف يتلقى أفراد وجماعات تلك المضامين، ويستوعبونها من خلال أبنية نصية معينة ...[8]

يعتمد هذا المنهج على النتائج الرائدة التي حققتها مختلف العلوم الإنسانية وبخاصة علوم النفس والاجتماع والاتصال فما أطلق عليه " التحليل المضموني ".. ومن أمثلة تلك الصلة التنبيه إلى أنه إذا كان النحو يصف بشكل ما نظام القواعد التجريدية الذي تعتمد عليه اللغة في استخدامها الأمثل ، فإن علم النفس اللغوي وعلم النفس المعرفي يهتمان حالياً بشرح كيفيات الأداء الفعلي لهذا النظام اللغوي المجرد . وهكذا فإنه يتم وصف اكتساب النظام اللغوي في ظل بعض الشروط ، وخلال عمليات معرفية محددة ، كما يتم توضيح القواعد والاستراتيجيات

التي تحكم عمليات إنتاج النصوص وفهمها . وكذلك يمد علم النفس المعرفي علم النص بمعلومات دقيقة حول عمليات معرفية محددة تبنى عليها النصوص ولا يمكن أن يستغنى عنها ، فهو يوضح أو يقدم إيضاحاً جوهرياً حول كيفية إمكان مستخدم لغة ما أن يقرأ أو يسمع منطوقات لغوية معقدة مثل النصوص وأن يفهمها وأن يستخرج معلومات محددة ، وأن يختزن هذه المعلومات (بصورة جزئية على الأقل) في الذاكرة، وأن يعيد إنتاجها مرة أخرى[9].

وتتضح كذلك صلة علم النص بسلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية من خلال الاتصال النصي ، فالتفاعل بين الأفراد والجماعات يحدث من خلال نصوص تكشف عن المقاصد والمواقف وأشكال السلوك المختلفة. وكما أشرنا من قبل لا تحول تلك الصلة الوثيقة بين علوم مختلفة وعلم النص دون استقلاله في النهج والغاية ، ويضاف هنا إلى مهامه السابقة مهمة وصف العلاقات الخارجية والداخلية للأبنية النصية بمستوياتها المختلفة وشرح المظاهر العديدة لأشكال التواصل واستخدام اللغة، كما يتم تحليلها في العلوم المختلفة الأخرى ، وهو يشير كذلك إلى جميع أنواع النصوص وأنماطها في السياقات المختلفة من جهة ، ويتضمن جملة من الإجراءات النظرية والوصفية ذات طابع علمي محدد من جهة أخرى ، ولا ينبغي أن يفهم من هذه الاستقلالية الأولية والتفرد، لأن العلوم الأخرى قد عنيت بمعالجة مشكلات وظواهر نصية مهمة، لكن إعادة طرحها في إطار رؤية علم النفس يبرره إدراجه لأبعاد جديدة في التحليل كانت مهملة أو مهزولة ، فإذا كان علم اللغة يقتصر على الخصائص اللغوية في النظام اللغوي والاستخدام اللغوي ، فإن علم النص يجد في السمات غير اللغوية التي ظلت خارج مجال علم اللغة أهمية لا تقل عن السمات اللغوية ذاتها في تفسير النص .

إنه يعني ليس بالخصائص اللغوية فحسب ، بل بالخصائص الأخرى للمنطوقات أشكال الاتصال ، بالإضافة إلى العمليات التي تحدث عند فهم أشكال لغوية محددة، وعند إنتاجها لإيضاح كيفيات " الأداء الفعلي " للنظام اللغوي حين ينتج مستخدم لغة ما نصاً معيناً ، وحين يفهمه[10].

وهكذا يتعلق البحث عن كيفية توظيف نص معين في لغة بعينها - في المقام الأول - بأبنية نحوية ودلالية وبراجماتية وأسلوبية وهيكلية ، ولذا يعني البحث في توظيف النصوص تحليل خصائص معرفية عامة تمكن من إنتاج معلومة نصية معقدة وفهمها . ولا شك أن فان دايك يدرج في هذا التصور أيضاً كيف تحدد هذه الأشكال النصية المختلفة السياقات الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية وكيف تغيرها ، وكيف يكون - على العكس مما سبق - محدداً بنية النص . ولما كان علم النص لا يبحث عمليات التفاعل والاتصال بحثاً دقيقاً مفصلاً ، إذ تضطلع علوم أخرى بتلك المهمة أساساً ، فإنه يستقى من تلك العمليات بعض أوجه النظر العامة حول الأبنية المميزة للنص والسياق.

إنه يهدف إلى صياغة نظرية نصية عامة تشكل الأساس لوصف شامل للأشكال النصية المتباينة وعلاقاتها المتبادلة يسهم بشكل فعال مع النظرية اللغوية في تشكيل نظرية عامة للاتصال الفعلي.

في إطار هذه الرؤية يعاد ترتيب مكونات التحليل النصي ، فإذا كان فان دايك قد آثر أن يبدأ من البنية الكبرى ، وهي بنية دلالية افتراضية تتسم بقدر كبير من الانسجام والتماسك ، فإن ذلك يعني أنه قدم في وضوح المكون الدلالي الذي يرى فيه قدرة تفسيرية أعلى مما يتمتع به المكون النحوي اعتباطياً . إنه يتلاءم مع عناصر المكون

البراجماتي التي حرص على بيان وظائفها وعلاقاتها بالمكون الدلالي من جهة ، ومدى ما يتحقق للمكون النحوي في إطـــار نموذج متكامل يربطـــه بالمكونين السابقين من جهة أخرى.

إنه يقترح صياغة جديدة لذلك النحو الذي يتخطى حدود الجملة أو الأبنية الصغرى أو الأبنية المستقلة أو المنعزلة ليصف متواليات جملية أو نصوص مترابطة متلاحمة . فلا خلاف أن النص يتكون من مفردات وأجزاء من جمل وجمل ومتواليات جملية ، ولكن الوقوف عند هذه الوحدات في المستوى اللغوي المختص يصعب أن يؤدي إلى إيضاح الخواص البنيوية الكيفية المميزة للنص .

فمن المعروف أن النحو نظام من القواعد والمقولات والتعريفات للغة ما، وليست معرفتنا اللغوية الحقيقية وتطبيقاتها في اتصالات لغوية سوى تجسيد غير مباشر لهذا النظام اللغوي . ولما كان كل فرد أو جماعة لغوية تستخدم بصورة متباينة النظام اللغوي ذاته، متصلاً بالظروف المختلفة وبالسياق الاتصالي ، فإن مهمة النحو – في رأيه – هي إعادة بناء النظام اللغوي العام والمجرد . إنه لم يعد يقتصر على الوصف، ولكنه استخدم مكوناً أساسياً في عمليتي إنتاج منطوقات لغوية وفهمها في لغة بعينها.

ويخلص فان دايك من ذلك إلى تحديد دقيق لصلة النحو بالكفاءة اللغوية ، إذ يقول : يستعين النحو إذن في تحليلاته (وفي وصفه لأبنية المنطوقات اللغوية على مستويات مختلفة أيضاً) بمجموعة من المقولات والتعريفات والقواعد التي تشكلت بشكل تجريدي ، ويمكن لصاحل اللغة لمعرفته الدقيقة بها أن يحدد القواعد التي تربط مقولات معينة بمقولات أخرى والقيود التي تتحكم في ضم ألفاظ ومركبات محددة تحت مقولة ما، إلى غير ذلك من أشكال الكفاءة الخاصة[11].

إن اشتغال النحو بمستويات المنطوقات اللغوية التي لها خاصية مجردة محددة واصطلاحية يعني – من وجهة نظر فان دايك – أن أغلب مستعملي اللغة يعرفون القواعد التي تميز هذه المستويات ويفترضون حين يتكلمون أن الطرف الآخر (السامع / السامعون) يعرف القواعد ذاتها تقريباً ، ويمكنه أن يتصرف وفقاً لها أيضاً ، وعلى ذلك تكون بغيته ليس القواعد التي تنحصر في وصف وتحليل ما هو قائم أو متحقق فحسب. إن مهمة نحو النص لديه – في هذا التصور – هي صياغة قواعد تمكننا من حصر كل النصوص النحوية في لغة ما بوضوح ، ومن تزويدنا بوصف للأبنية ولذا يجب أن يعد مثل ذلك النحو النصي إعادة بناء شكلين للكفاءة اللغوية بمستخدم اللغة في إنتاج عدد لا نهائي من النصوص[12].

وتجدر الإشارة هنا إلى أن المقولات الأربعة الجوهرية في التحليل النصي، أعني الاستعمال والتأثير والتفاعل والاتصال قد شكلت المحاور الأساسية لمعظم الاتجاهات النصية بدرجات متفاوتة، إلى حد أن أغلب الحدود التي اقترحتها هذه الاتجاهات للنص ذاته قد صيغت في ضوء تلك المقولات ، فالنص مثلاً في رأي شميت هو كلُّ جزء لغوي منطوق من حدث اتصالي في عملية اتصالية ، وهو محدد موضوعياً (من جهة الموضوع)، ويؤدي وظيفة اتصالية واضحة ، أي يحقق إمكانية إنجازية ظاهرة ، ويحدد كليمونوف النص بأنه كلٌّ يجب أن يكون تاماً من الناحية الاتصالية ، بينما تحدد الأجزاء النصية (الجمل والفقرات) من خلال استقلال اتصالي نسبي .

أما كلماير وماير – هيرمان فيذهبان إلى أن نص 1 ونص 2 يحدد بأنه مكون لغوي (من) تفاعل اتصـــالي – فعلي (نمط 1) أو يقصد به وحدات اتصالية تقـــوم فيها أدوات غير ملفوظة بوظائف اتصالية

(نمط 2). وعلى ذلك يعد من وجهة نظر نحوية وحدة نحوية، ومن وجهة نظر دلالية وحدة دلالية، ومن وجهة نظر اتصالية – براجماتية وحدة اتصال لغوية . أما واروزنياك فيرى أنه يمكن أن يكون النص منطوقاً أو مكتوباً ، حيث تراعى فيه عملية الاتصال .

وعلى ذلك تختلف النصوص فيما بينها على الأقل من الجوانب التالية :

- نص منطوق في مقابل نص مكتوب .
- نص مكون من جملة واحدة في مقابل نص مكون من أكثر من جملة .
- نص في صورة حديث انفرادي (حوار داخلي) في مقابل نص في صورة حديث (حوار) ثنائي .
- نص لغوي محض في مقابل نص خليط (حيث يضم أشكال اتصال أخرى)[13].

وأظن ما قدمناه من أمثلة يؤكد وجهة نظرنا – حيث لا يتسع المقام لمزيد من سرد لحدود النص المتعددة – حول تأثر أغلب اتجاهات التحليل النصي بهذه المقولات الأربع ، فليس غريباً إذن أن نلحظ في معالجتنا للأفكار التي طرحها فان دايك في محاولته صياغة نظرية تحليل نصية متكاملة تأثره بنتائج الدراسات التي عالجت هذه المقولات معالجة تفصيلية، بل إننا نلحظ أن التأثر بها قد بلغ مدى بعيداً في النظرية التي اقترحها بوجراند / درسلر كما سنرى فيما بعد .

وأظن أنه من الضروري قبل أن نختم مناقشتنا لنظرية التحليل النصي لدى فان دايك أن نبرز تصوره عن وضع المكون الدلالي فيها وذلك في إطار رؤيته الخاصة لعلم الدلالة ومهامه . يقول فان دايك : إن علم الدلالة يقدم وصفاً على مستوى معاني المفردات والمركبات ودور

المقولات وتكويناتها بالنسبة لمعنى الجملة . هذا على مستوى من مستويات الإدراك لأدواره . ويصف علم الدلالة في مستوى آخر كل تصورات المعنى المحتملة (أي الأبنية المفهومة أو التصورية) التي يمكن أن تعبر عنها جمل ما . فلا ينسحب علم الدلالة إذن – كما يزعم فان دايك – على معان عامة ومفهومية للكلمات والمركبات والجمل وحدها ، بل على العلاقات بين هذه المعاني والواقع الخارجي ، أي ما تسمى " العلاقات الإحالية "(14).

وهكذا فقد تعرض فيما سبق لتوظيف أشكال عدة من الدلالات، الدلالة المباشرة المستخلصة من أبنية الجمل ؛ وهي دلالة فعلية، ودلالة محتملة ؛ وهي دلالة يمكن أن تعبر عنها الجمل ، ودلالة إحالية ؛ وهي ما تحيل إليها الجمل ، ويلاحظ في إطار ذلك التشابك الدلالي أنه لا يكتفى بنحو يصف الجمل فحسب ، بل نحو يصف المتواليات الجميلة (أي سلسلة من الجمل)، يتخطى حدود الجملة ليربط بين مجموعة من الجمل، بل بين مجموعة من النصوص تشترك جميعها في تقديم معلومة محددة لا يمكن أن تستوعب مجتزأة .

فإذا كانت الوسائل النحوية قادرة على وصف دقيق وكاف للأبنية الصغرى والعلاقات النحوية – الدلالية بينها وتحليل أوجه الربط النحوي وأدواته وإمكاناته ، فإن مطالبتها بتجاوز ذلك إلى معالجة الدلالات المحتملة والإحالية والربط بين عوالم فعلية متحققة وعوالم محتملة مفترضة ليس منطقياً ولا مقبولاً .

وتتضح دوافع الحاجة إلى نحو متجاوز للجملة في إجابة عن سؤال طرحه في هذا السياق ، وهو كيف تحدد البنية النحوية والدلالية لجملة ما أو عدة جمل في المتوالية البنية النحوية والدلالية لجمل أخرى ؟ يقول : لا نستطيع أن نجيب عن هذا السؤال باستخدام مفاهيم

تقليدية ، وإنما نحتاج إلى مفاهيم تتجاوز حدود الأبنية لتصل إلى العلاقات العميقة بين الجمل والمتواليات والنصوص ، وهي ذات طبيعة دلالية في المقام الأول ، وتعد أوجه الربط التركيبية تابعة لها . ومثل ذلك الروابط الدلالية لا تتمثل في أشكال سطحية مباشرة ، بل تتجاوزها إلى العلاقات الإحالية التي تربط بين منطوقات لغة ما ، ووحداتها في " الواقع الخارجي"، إذ ثمة " عالم محتمل " يجاور " عالماً فعلياً "، ولا نستطيع عند تفسير النصوص أن نقف عند حدود عالمها الفعلي المتمثل في أشياء مادية ، فإنها ترمز إلى دلالات أشد عمقاً . ولا يتحقق الفهم بل عمق الفهم بالوقوف على مكونات عالم قائم فحسب[15].

إن العالم – في إطار هذا التصور – مجموعة من الوقائع، وتتكون الوقائع من أشياء ذات علامات محددة وعلاقات متبادلة. ويقابله عالم محتمل مفترض يترجم هذه الوقائع وعلاماتها وعلاقاتها إلى دلالات مفهومية تجريدية . لقد يكون للنص عوالم فعلية تتبادل فيما بينها ، وقد نتج عن هذا الثراء في المدلولات والإيحاءات أن تتشكل عوالم محتملة مناظرة تقدم أشكالاً متنوعة من التفسيرات للنص .

وقد أدى النظر إلى النص بوصفه كلاً منسجماً – إذ يتركز التحليل النصي على الأبنية الكبرى أساساً – إلى العناية بإيضاح أوجه الترابط الداخلي الذي يضم أجزاء النص في وحدة كلية ، وكلها تندرج تحت مصطلح التماسك الدلالي (Kohärenz) تميزاً لـــه عن الربط النحوي (Kohe sion). إن التماسك الدلالي ذو طبيعة دلالية، ويتميز بخاصية " خطية "، أي أنه يتصل بالعلاقات بين الوحدات التعبيرية المتجاورة داخل المتوالية النصية.

ويرى فان دايك – في محاولته لإبراز سمات هذا المعيار النصي الجوهري – أنه يوضح العلاقات بين قضايا فردية وقضايا أخرى (أو

مجموعات قضوية) داخل متوالية ما ، كما أن التماسك يتحدد على مستوى الدلالات حين يتعلق الأمر بالعلاقات القائمة بين التصورات والتطابقات والمقارنات والتشابهات في المجال التصوري ، كما يتحدد على مستوى الإحالة أيضاً ، أي ما تحيل إليه الوحدات المادية في متوالية نصية من وقائع وحالات . وهكذا فإنه يمكن أن يطلق على متوالية ما أنها متماسكة دلالياً ، حين يمكن أن تفسر كل قضية في المتوالية مفهومياً أو صدقياً مرتبطة بتفسير قضايا أخرى في المتوالية أو قضايا خاصة أو عامة متضمنة من خلالها[16].

لابد للمتواليات إذن أن تحقق شروط التماسك الأفقي ، لكن تحليل النصوص لا يكتفى بهذا المستوى بل يتجاوز مجموعة أبنية المتواليات للوصول إلى أبنيتها الكبرى ، ويوجب ذلك التجاوز أن نميز ابتداء بين ما أطلق عليه أبنية صغرى وأبنية كبرى ، وتلزم الإشارة هنا إلى أن عودة فان دايك إلى الجملة كان لازماً ، ولكن في صورة قضية . فقد تشكل جملة واحدة أو على الأصح مفهوم قضية داخل النص الأساسي الدلالي للنص كله ، إذ اختلفت النظرة إليه ، لأن المدخل إليه بني على اعتبارات براجماتية في المقام الأول تركز على العلاقة بين البنية والقصد والسياق والموقف وغير ذلك من عناصر الاتصال .

والأبنية الصغرى مصطلح يطلق على أبنية الجمل والمتواليات في النصوص، وتشكل مجموعة الأبنية الصغرى البنية الكبرى التي لها قواعدها ووظائفها . وتوصف الأبنية الكبرى بأنها ذات صبغة دلالية ، وذات طابع شمولي وهي تمثيل تجريدي للدلالة الكلية للنص ، وهي أبنية دلالية مجردة ومفترضة أو أبنية تجريدية كامنة تمثل منطق النص، وغير ذلك مما يعكس أنها لا تتحقق في ظاهر النص ، ولكنها إثبات التماسك الداخلي للنص ، لأن النص ذاته يعد بنية كبرى ذات وحدة كلية شاملة .

وقد أشرنا آنفاً أن النصوص لا تكتفي بما تحققه المتواليات من شروط التماسك الخطي ، بل لابد من تحقق تماسك كلي من خلال تلك الأبنية التجريدية ، فإذا كان المتكلمون يدركونها بشكل ضمني ، فإن المتلقين قادرون على اكتشافها وتحديد إطارها لأن مفهوم التماسك تتجلى فيه كفاءة المتكلم في عملية إنتاج النص وكفاءة المتلقي في عملية فهمه وتفسيره .

ويؤكد فان دايك أن أساس انتقال الوصف هو تحقق شروط أو قيود الربط والتماسك في المتواليات ، فإذا تم ذلك فينبغي التحول إلى مستوى آخر للوصف ، ويعني ذلك ليس بأوجه الربط بين جمل متفرقة وقضاياها فحسب ، بل بأوجه التماسك التي ترتكز على النص بوصفه كلا، أو بالوحدات الكبرى للنص بوجه عام ، ويطلق على هذه الأبنية القضوية العامة الأبنية الكبرى .

بيد أنه ينبغي أن يوضع في الاعتبار هنا أنه ليس كل الأبنية الصغرى قادرة على تشكيل بنية كبرى ، وإنما لابد لمتواليات الجمل أن تحقق شرط التماسك الدلالي، لأن البنية الكبرى للنص ليست – في حقيقة الأمر – سوى تمثيل تجريدي للدلالة الشاملة للنص . ويلاحظ هنا كذلك أن متواليات الجمل التي تمتلك بنية كبرى فحسب هي التي تحدد بأنها نص . لقد ألح فان دايك على هذا التصور بطرق مختلفة في مواضع عدة ، ومن ذلك قوله : يفترض أنه توجد أبنية نصية خاصة ذات طبيعة عامة ، أي أبنية كبرى ، وان هذه الأبنية الكبرى ، وفق طبيعتها ، دلالية ، ولذا تتمثل البنية الدلالية الكلية لأي نص بصورة مجردة في البنية الكبرى ، وبينما يجب أن تلتزم المتواليات قيود التماسك الأفقي ، فإن النصوص لا يجب أن تفي بهذه القيود فحسب ، بل بتلك القيود الخاصة بالتماسك العام (العلوي/ الرأسي / الشامل)[17].

وهذا شرط آخر يلزم تحققه في النص ، ولا ينبغي في إطار هذا التصور أن يخلط بين التماسك الأفقي (الخطي / النحوي) المتحقق فعلياً، والتماسك العام (الرأسي / الدلالي) التجريدي المفترض ، ولا يجوز الاقتصار على أحدهما، ولا يجوز الفصل بينهما، وغير ذلك من الأمور التي يلزم مراعاتها ، لأن لكل منها وظيفة معينة ودور محدد في عملية تفسير النص .

ويجب أن نوضح – ابتداء – اختلاف طبيعة قوانين الأبنية الكبرى عن قواعد الأبنية الصغرى ، فالأولى اختيارية ، تستخرج من النصوص ذاتها ، قابلة للتعديل والتغير وفق أشكال النصوص ، ذات طبيعة عامة وعرفية ، لا يفرضها النظام اللغوي خلافاً للثانية التي توصف بأنها إجبارية ، ترسخت في تراث عريق ، تحكمية غير قابلة للتعديل، ولكن ممثلي تحليل الجملة أو النص يتفقان في أن مستعملي اللغة يدركونها جميعاً بصورة ضمنية ، أي يمتلكون ناصيتها ويستخدمونها ، لأنها تتشكل مع نشأتهم بصورة طبيعية في بيئة معينة مشتركة ومحيط واحد .

ويطرح فان دايك في هذا السياق سؤالاً مهماً أيضاً، وهو هل يمكن أن ينحرف مستخدم اللغة عن قوانين تلك البنية الكبرى مثلما يمكن وقوع انحراف عن قواعد البنية الصغرى عند إنتاج المنطوقات اللغوية بأشكالها المختلفة ؟

ونلحظ في إجابته عنه قبولاً لوقوع مثل ذلك الانحراف على المستويين سواء أحدث ذلك عن وعي أو غير وعي ، إذ إنه يقول : وقياساً على المعرفة القائلة بأن مستعملي اللغة ينحرفون أحياناً عند إنتاج الجمل عن القواعد الدلالية والتركيبية ، وبخاصة في الاستعمال اللغوي الشفهي في سياقات محددة ، فإنه يمكن أن تنحرف أيضاً نصوص

ما (ملفوظة) عن قواعد التماسك الأفقي العام . ويمكن أن يحدث هذا بوعي تام (مثلما هي الحال في الشعر الحديث أو بوعي اقل من الحديث اليومي.... [18]

ويهمنا هنا ما تحققه تلك الأبنية الكبرى للنصوص، من تماسك كلي ، إذ إن الترابط العام للنص يستقر على مستوى القضايا الفردية ، وبذلك يمكن أن تشكل التتابع الكلي أو الجزئي لعدد كبير من القضايا وحدة دلالية على مستوى أكثر عمومية .

ولما كان متجاوزاً للأبنية النحوية السطحية، فقد سعى علماء النص إلى البحث عن أشكاله المختلفة في كم غير محدود من النصوص، حتى في تلك الحالات التي قد يبدو فيها النص مفككاً من أبنيته السطحية الظاهرة ، إذ يمكن الوصول إلى بنية عميقة محكمة لـــه ، تفسر ذلك التشتت الخارجي وتبرز طبيعة ذلك التماسك الذي ضمن لها من خلال تلك البنية شكلاً من أشكال الترابط والانسجام بين أجزائها .

إنها بغير شك مهام تتجاوز قدرات المناهج التقليدية، إنها مهام تتطلب مناهج قادرة على استيعاب مفاهيم ومعلومات ومعارف منطقية ودلالية وفلسفية ونفسية وغيرها تؤازر التصورات اللغوية ويمكن من خلال عمليات دمج كل ذلك بإعادة الترتيب والتنظيم تشكيل إجراءات واستراتيجيات تحليلية ذات كفاءة تفسيرية عالية .

ونضيف إلى ما سبق سمة مهمة من سمات الأبنية الكبرى، وهي ما أطلق عليه فان دايك " نسبية مفهوم الأبنية الكبرى " إذ يقول : يمكن أن تدخل بنية كبرى في بنية كبرى أكبر منها، إذ توجد مستويات محتملة ومختلفة للبنية الكبرى في نص ما، بحيث يمكن أن يقدم كل مستوى أعلى (أعم) للقضايا في مقابل مستوى أدنى ، بناء أكبر ، ونطلق ببســاطة على تلك البنية الكبرى الأعلى (الأعم) في النص الكلي

" البنية الكبرى للنص "، في حين أنه يمكن أن تكون لأبنية نصية محددة أبنيتها الكبرى الخاصة بها ، ونتيجة لذلك يتشكل بناء متدرج محتمل للأبنية الكبرى على مستويات متباينة[19].

وهكذا حين تتعدد الأبنية في النص فإننا نجد أبنية أكثر تحديداً وتخصيصاً ، تتدرج تبعاً لدرجة التحديد أو التخصيص منها من أدنى إلى أعلى إلى أن نصل إلى البنية الكلية الشاملة التي تضمها جميعها . بيد أنه برغم تعدد مستويات الأبنية في النص الواحد ، فإنه لابد أن تفي الأبنية الكبرى التي يرد إليها كل ما هو دونها بالتماسك الدلالي بين القضايا وتطابق الإحالات الذي يعتمد عليه في تحليل النصوص ، وبدونه يصير الربط بين أبنية النصوص سطحياً على مستويات وحدات جزئية ، غير أنه يجب أن نؤكد هنا على أمر لا يقل أهمية عما سبقه ، وهو أن للمتلقي دوراً مهماً في الكشف عن تلك البنية الكبرى التي تحقق التماسك الدلالي والمنطقي الكلي للنص في إطار ما يطلق عليه " الكفاءة التفسيرية للمتلقي "، إذ إنه بنفاذه إليها وفهمها وتفسيرها يصير قادراً على إيضاح عناصر هذا التماسك ومظاهره ، فهذه الكفاءة تمكن من كشف أبنية النص وتيماته وأهدافه ودلالاته وإحالاته ، إنها باختصار أساس تفسير النص .

ولما كانت الأبنية الصغرى تختلف عن الأبنية الكبرى من جهات عدة – كما أشرنا من قبل – فإن القواعد المستخدمة في الأولى – في إطار هذه الاختلافات الجذرية – غير كافية أو غير مناسبة لوصف الثانية مما استتبع ضرورة البحث عن قوانين أو قواعد خاصة بها، يمكن أن يطلق عليها " قوانين الأبنية الكبرى "، وتكـون مهمتهـا – كما حددها فان دايك – تعيين ما هو أكثر جوهرية في النص ككل من جهة الدلالة المركزية والدلالات الأخرى الثانوية المساعدة (أي من جهة مضمون

النص المدروس بشكل أساسي). وبالتالي تقتصر القوانين (أو القواعد) الكبرى على المعلومات الجوهرية في النص، وتغض الطرف (تهمل) عن تفاصيل، قد تكون مهمة في حد ذاتها لمقاصد معينة ، ولكن ليس لفهم النص ككل . وتوصف تلك القوانين الكبرى بأنها إعادة تشكيل جزء من حصيلتنا اللغوية التي نضيف من خلالها دلالات معينة إلى كليات دلالية كبرى ، وأنها عمليات اختصار خاصة بالمعلومات والدلالات في الوقت نفسه ، وأنها تنظم إلى حد ما معلومة النص المعقدة للغاية[20].

إن الأبنية الكبرى – كما بينا – وإن اختلفت من شخص إلى آخر اختلافاً جزئياً فإن مبادىء أو أسس تكوينها في حد ذاتها لا تتغير ، فإنه ينبغي أن نضع في الاعتبار دائماً مسألة التوافق بين مستعملي اللغة ، برغم اختلافهم تبعاً لمعارفهم في اختيار عناصر من النص ، يرون أنها مهمة للفهم ، وحذف أخرى منه ، يرى أنها غير مهمة . وبغير هذا التوافق يستبعد كل فهم ضروري لانتقال المعلومات ، ويستحيل التواصل بين أفراد الجماعة اللغوية ، إن مستخدمي اللغة – في رأي فان دايك – قادرون على تقديم اختصار للنص ، أي إنتاج نص آخر ، يشتمل على علاقات خاصة بالنص الأصل ، حيث يقدم مضمونه في إيجاز ، ويقومون بذلك بناء على قواعد عامة وعرفية (اصطلاحية) يطلق عليها – كما أشرنا من قبل – قوانين (أو قواعد) الأبنية الكبرى[21].

وأظن أنه ليس من المجدي تفصيل تلك القوانين في هذا الموضع الذي يعني بغبراز مكونات التحليل النصي في نظرية نصية بارزة اقترحها فان دايك لإعادة تحليل النصوص من خلالها، كما أننا سنفصل القول فيها حين نعرض لذلك الاتجاه النصي فيما يلي، على أية حال نختم تحليلنا بفكرة عامة عنها، إذ يلاحظ أن فان دايك يحصر قوانين الأبنية الكبرى في أربعة قوانين هي[*] :

1 – الحذف 2 – الاختيار 3 – التعتيم 4 – التركيب أو الإدماج

ويلاحظ أنه من الناحية الشكلية تكون القاعدتان الأوليان قاعدة الإلغـاء ، والقاعدتان الأخريان قاعدة الإحـلال (الاستبدال). ويذهب فـان دايك إلى أن تلك القوانين الأربعة الكبرى يجب أن تفي بما يسمى بمبدأ " الاستلزام أو التضمن الدلالي " وهو يعني أن كل بنية كبرى متكونة من خلال قوانين كبرى يجب أن تكون متضمنة دلالياً ، بوصفها كلاً داخل سلسلة القضايا التي يطبق عليها القانون . وهكذا يمكن أن تتبع البنية الكبرى من ناحية المضمون ، البنية الصغرى أو إحدى الأبنية الكبرى الأخرى التالية(22).

ويمتاز التحليل النصي الذي ارتضاه بوجراند / درسلر عند تحليل فان دايك بإسناد وظائف أكبر للمكون البراجماتي " التداولي "، وإن لوحظ في بعض المواضع تعاضد المكونين البراجماتي والدلالي من جهة، وتلاحم المكونين النحوي والدلالي من جهة أخرى . لقد بدا تحليلهما – كما أشرنا – بتحديد للنص بوصفه نشاطاً إنسانياً أو حدثاً اتصالياً يجب أن تتوفر فيه سبعة معايير لتحقيق نصيته . وقبل أن نعرض لهذا التحليل بتفصيل عناصره وأدواته نشير إلى أنهما يقرران – ابتداء – أن بعض مهام علماء النص يمكن ملاحظتها في محاولات لغوية وغير لغوية شغلت بمحتوى النصوص في المقام الأول .

ومن تلك المهام :

أ ــ وصف عمليات إنتاج النص ونتاجات مؤلف ما أو مجموعة من المؤلفين في زمن بعينه ومكان بعينه .

ب ــ العثور على دلالات إشكالية للنصوص أو متنازع عليها .

جـ – تقييم النصوص .

ويذهبان إلى أن محاولة تشكيل هذه المهام تشكيلاً منظماً وموضوعياً أدت إلى تطبيق مناهج لغوية على نصوص أدبية (كما هي الحال شبيتزر ولفين وياكبسون وفندايك وغيرهم)[23].

إن تحول منهج التحليل النصي عن المناهج السائدة ليس تحولاً شكلياً كما قلنا ، بل هو تحول جوهري اقتضى تعديلات جذرية لا تقتصر على مكوناته وعملياته وعناصره فحسب ، بل التصور الأولى الذي يمثل نقطة البداية في ذلك التحليل التي يمكن أن تعكسها عبارة كوزريو : لا ينبغي على البحث اللغوي أن يقتصر على الاشتغال بمعرفة متحدث ما بلغة ما فحسب ، بل عليه أن يعني أيضاً بمعرفته بأوجه التقنية الخاصة بتحول معرفة لغوية ما إلى نشاط لغوي .

إنه لا يرى كفاية في قصر البحث اللغوي على معالجة مسائل الاستعمال أو الأداء اللغوي في إطار النحو والدلالة، بل تجاوز الاهتمام بالنص الفعلي، أو الأداء اللغوي المتحقق فعلاً للمبدع إلى الأنشطة والعمليات الذهنية التي تتم في ذهن المبدع ، قبل عملية الإبداع أو في أثنائها، بغض النظر عن الفروق الماثلة في أبنية اللغة الفعلية. وكذلك – في اتجاه مضاد ولكنه مكمل – إلى العوامل التي تتعلق بعملية تلقي النص. والتي تؤثر في كيفيات التعامل معه أو ردود أفعال مستخدمي اللغة تجاه النصوص في مواقف وأحوال متباينة أو ما يسمى بطرق القراءة أو إعادة القراءة .

وهكذا امتد التحليل النصي ليضم إلى عمليات الدرس اللغوي للمادة الفعلية ، مثل : التشكيل (الصياغة) والتأليف والتركيب والوصف والتفسير... ووسائل التحليل السائدة ، مثل الإضافة والحذف والاستبدال وإعادة الترتيب وغيرها . بالإضافة إلى علامات دلالية دقيقة ، مثل : التخصيص والتفرد والتخالف والتماثل والتعميم والتداخل والقصد

والغرض وغيرها وكذلك تصورات براجماتية محورية تتصل بعوامل فاعلة وإجراءات محددة واستراتيجيات ضرورية في عمليتي الإنتاج والفهم (أو التلقي).

ومن أهم هذه العوامل السياق الذي يضم من وجهة نظر بوجراند/ درسلر المحيط الثقافي والاجتماعي والمعرفي والتاريخي ، وتبرز هنا تلك العلامة الوثيقة التي أنشأها تحليلهما النصي بين النص والسياق من جهة ومحيط المضمون المقصود من جهة أخرى . إلى الحد الذي جعلهما يذهبان إلى أن الإسهام الرئيسي لعلم النصوص يكمن في تسجيله المنظم للعلاقات بين اللغة والسياق غير اللغوي للإتصال .

ومن المفيد في هذا المقام أن نعرض لأهم الملاحظات التي سجلها كوزريو في محاولته لإيضاح لتحديد السياق والموقف وأقسامهما والفروق بينهما . يقول في بيان الفرق بين السياق والموقف : السياق (Kontext) هو المحيط اللغوي الخالص للعلامة في النص، أي ما قيل وما سيقال . أما الموقف (Situation) فهو المحيط غير اللغوي للعلامة أو لسلسلة من العلامات بما فيه من ظروف وملابسات تصاحب الحدث اللغوي ، فضلاً عن معلومات يتجاوزها المتكلم والمستمع ، إذا كانت معلومات تقع بينهما[24].

ويفرق كذلك بين السياق وعالم الخطاب فيذهب إلى أن السياق هو الحقيقة الكلية المحيطة بالعلامة ، ويمكن أن تكون هذه الحقيقة مستمدة من العلامة أو من شيء آخر ليس بعلامة . أما عالم الخطاب فيعني نظام عالم الدلالات الذي ينتمي إليه النص، والذي يحصل النص من خلاله على شرعيته وفاعليته ودلالاته الخاصة .

وفي إطار إيضاحه للفروق الدقيقة بين عناصر المحور الجوهري في عملية الاتصال يقسم الموقف إلى موقف مباشر، وهو

ما سبق تحديده ، وموقف غير مباشر ، وهو الذي تشكله الظروف والأحوال الزمانية والمكانية الفعلية التي تنشأ في ذاتها من الحدث اللغوي ، ويقسم السياق إلى أقسام ثلاثة : سياق لغة بعينها وسياق الخطاب والسياق غير الخطابي . أما أنواع السياق غير اللغوي ؛ وهو المحيط في مصطلح بوجراند/ درسلر ، فهي السياق الفيزيقي والامبريقي والطبيعي والعملي والتاريخي والحضاري ... إلخ[25].

ويهمنا في هذا المقام أن نشير إلى تأكيده في هذا التحليل النصي على دور العلاقة الغائبة ، فهي علاقة بين العلامات المستخدمة بالفعل في الحديث اللغوي والعلامات الأخرى المحتملة في اللغة ذاتها . الأمر هنا لا يتعلق إذن بسياق العامات القائمة في النص فحسب ، بل بتلك العلامات التي تنشط في ذهن المتلقي وتتفاعل مع تلك العلامات من خلال عملية التفسير والفهم . وقد أكد كذلك على كفاءة المتلقي في تفسير الفراغات المتروكة في النص أو الكشف عن قصد المنتج عند سكوته عن إصدار علامات منطوقة أو مكتوبة في مواضع متفرقة داخل النصوص .

ليس من الغريب إذن أن يثير تغليب المكون البراجماتي إلى حد كبير وعقد صلات وثيقة بينه وبين المكونين الدلالي والنحوي في التحليل النصي لدى كل من بوجراند / دسلر ، تساؤلات كثيرة ، وأن يتطلب إيضاحات كافية ومقنعة عن ضرورات ذلك التحول المنهجي . ومن تلك التساؤلات فيما ذكره بوجراند / دسلر :

- ما معايير الفصل بين النص (النصوص) واللانص (نصوص) ؟
- هل تعكس القواعد المسلم بها العمليات الإنسانية عند إنتاج نص ما أو عند تلقيه ؟
- أليس من المجدي تشكيل نحو ذي كفاءات منفصل لكل من المتكلم والسامع ؟

- هل توجد معايير للحكم على نص ما بأنه " نحوي " أو " جيد السبك " .
- هل يوجد تراسل بين بنية النص وبنية العالم أو بين بنية النص (الداخل) والعالم (الخارج) ؟
- كيف يصاغ معنى ما في نص ما أو كيف يتحقق في نص ما ؟
- كيف تتجلى كفاءة المتكلم في التعبير عن فكرة ما بأشكال متباينة وكيف تتجلى كفاءة السامع في تحديد المضمون المشترك لمنطوقات متباينة في الظاهر ؟
- هل تعالج النصوص التي لا تتوافق ومواصفات النحو والدلالة أم توضع كل أشكال النصوص موضع الدرس والتحليل ؟
- ما الآليات التي تتوسط بين النصوص الفعلية وصياغات النص الواصفة أو التحليلية ؟[26]

وفي الواقع لا يتسع المقام لسرد التساؤلات الأخرى التي طرحت في إطار هذا التصور الخاص لتحليل النص ، الذي تركز في تفسير المعايير السبعة ، التي تمثل شروط وصفل ناتج لغوي ما بأنه نص، تفسيراً دقيقاً مفصلاً ، وتهيمن المقولات الأربعة الأساسية التي أشرنا إليها من قبل ، أعني الاتصال والتفاعل والاستعمال والتأثير ، على هذا الاتجاه أيضاً . ومن الأدلة البارزة على هذا الزعم قول بوجراند / درسلر: لا يجوز أن يفسر النص على أنه تكوين كلي مكون من مورفيمات وجمل ، إن المورفيمات والجمل – فيما نزعم – تعمل بوصفها وحدات ونماذج عملية للإشارة إلى معان ومقاصد في أثناء الاتصال[27].

إن البحث هنا يجب أن يتجه إلى الكشف عن كيفية تشكيل مستخدم اللغة المعنى في موقف اتصال واقعي . وفي إطار هذا الهدف تتآزر معايير النص ، إذ لا جدوى من دراسة الربط والتماسك إلا في

إطار كيفية تشكل العلاقات وأوجه الربط بين الأحداث الاتصالية. ولا ينعزل ذلك في التصور البراجماتي عن بحث موقف منتج النص (القصدية) ومتلقيه (المقبولية) والإطار الاتصالي (الموقفية).

لقد اقترح بوجراند / درسلر أن يعد النص ذاته نظاماً . نسقاً من العناصر التي تشكل وظيفة كلية ، فبينما تعد اللغة نظاماً مفترضاً من إمكانات الاختيار ، وإن لم تكن متحققة ، فإن النص يطرح نظاماً فعلياً، استقيت إمكانات الاختيار فيه، وتحققت لتشكيل بنية محددة (العلاقة بين عناصرها)، ويتم بناء هذه البنية من خلال إجراءات التحقيق[28].

إنه تصور لا ينفصل عما ترسخ في البحث اللغوي وبخاصة فكرة نظامية اللغة ، أو تشكل اللغة من مجموعة من الأنظمة، وتكون كل نظام من كم من العناصر، لكل عنصر منها وظيفته الخاصة التي تسهم في حركة مجموع العناصر ، ولا يعني استقلال كل عنصر بوظيفة فارقة بالنظر إلى العناصر الأخرى انفصاله عن ذلك المجموع ، بل يعد ذلك التفرد أساساً لتكوين العلاقات والقيم بين أبنية اللغة وأجزائها .

وإذا فهم النص في هذه المبادىء الأساسية، على أنه بناء في حال تفاعل دائم وديناميكية مستمرة لأنه منتج خارج عن اللغة التي هي نظام متفاعل نشط أساساً - فإنه يجب أن توصف كل مستويات اللغة انطلاقاً من كيفيات استخدامها ، أي لابد من تقديم المكون البراجماتي على غيره في هذا التحليل.

إن النص - في رأي بوجراند - نظام مركزي (كوبرنيكي Kybernetisches) يوجه باستمرار وظائف أحداثه المتحركة. فإذا خرج حدث ما (أو واقعة ما) عن أنظمة المعرفة الخاصة بالمشاركين في الاتصال ، عن اللغة والمضمون والقصد فإن ثبات نظام النص ينتهك ويجب حينئذ أن يعاد بناء ذلك الحدث من خلال عملية دمج منتظم ، وذلك

عن طريق إضافات أو تعديلات في مستودع المعرفة مثلاً . وهكذا لا يمتنع استخدام النص إلا حين يلفظ ذلك الدمج المنتظم، أي حين تظل أوجه تعارض له قائمة لا يمكن التغلب عليها . أما في إطار قيود عادية فإن المشاركين في الاتصال يكتسبون ثبات النظام ، ويحافظون في هذا الحال على استمرارية الخبرة - المعرفية من خلال اكتشاف العلاقات بين كل حدث مهم وسياقه[29].

لا يوافق بوجراند إذن على الحدود التي جعلت النص وحدة كبرى تعلو الجملة ، أو هو سلسلة من الجمل المتوالية تامة السبك أو هو بنية كبرى تجريدية تحكم عدداً من الأبنية الصغرى المتحققة بالفعل ، أو هو تكوين حتمي تتآزر عناصره وتتضافر مكوناته وتتلاحم علاقاته أو غير ذلك من الحدود التي لا يرفضها ، ولكنه يرى أنها قاصرة عن تقديم سمات فارقة له تجعل من العدول عن طرق التحليل التقليدية أمراً حتمياً ، وتسوع في الوقت ذاته البحث عن بدائل تصلح للتعامل ليس مع أشكال الأداء والإمكانات المتحققة بالفعل على مستويات لغوية مختلفة ، بل بعلاقات مفهومية تجريدية بين عناصر النص ، وبأشكال التناسب بين النصوص وسياقاتها ، وتغير مقاصد المتكلمين ، وتعدد وجوه التلقي، وصلة ذلك كله بعوامل لغوية وغير لغوية .

إن وجوه التحليل النصي التي يسعى علماء النص إلى تطويرها باستمرار تظل محدودة قاصرة ما لم تستوعب تلك المهام الجديدة، وقابلة للتعديل والإضافة لتلائم ذلك التوجه الذي ماتزال أكثر تساؤلاته موضع بحث ومناقشة .

إن الاتصال - في رأي بوجراند - لا يحافظ على استمرارية نظام النص فحسب ، بل يمنح الأولوية والمقبولية والمناسبة لمكوناته . ولكن ذلك لا يحول دون الإبداعية في النص . إنه يريد ألا يجعل من

مكونات تحليله قيوداً على تشكيل النص لدى المبدع أو استيعابه لدى المتلقي، يقول : في الوقت الذي يفقد فيه الفصل بين الجملة واللاجملة والنص واللانص أهميته ، تزداد أهمية صور تتدرج الفعالية والتأثير والمناسبة . تلك العوامل توجه ما يقال على نحو يماثل إلى حد بعيد القواعد المجردة في النحو والمنطق .

ومن الناحية العملية تسهم الفعالية في سهولة الاستيعاب، أي في إنجاز عمليات الانتباه والإدراك مع اعتماد ضئيل على القدرات (الوسائل). أما التأثير فإنه ييسر عمق الاستيعاب ، أي الاستخدام المكثف لقدرات الانتباه والتركيز تجاه المادة التي لا يتضمنها التمثيل السطحي الصريح . اما المناسبة فهي عامل يحدد التلازم بين ورودها ومعايير النصية، بحيث يمكن وضع تقديرات صادقة عن سهولة الاستيعاب أو عمقه[30].

يتعلق دور هذه العوامل بطبيعة النصوص ، إذ إنها تحدد القدر الذي يمكن أن تشغله تلك العوامل، فيلاحظ على سبيل المثال أنه في حال اللغة البسيطة والمضامين المألوفة أو الدلالات المتوقعة التي يسهل إنتاجها وتلقيها دون صعوبة كبيرة لا يكون للفعالية والتأثير إلا دور ضئيل محدود ، على النقيض من التأثير الذي تحققه اللغة الإبداعية والمضامين غير المألوفة والدلالات غير المتوقعة ويتصل بذلك التأثير القوي لهذه الصور الفعالية – العالية البعيدة المدى الشديدة ، وينعكس ذلك كله في الصعوبة الكبيرة التي تتكشف عند إنتاجها وتلقيها.

ولذا يرى بوجراند أن المناسبة يجب أن تتوسط في هذا الحال بين العوامل المتقابلة حتى يتجلى التوازن الصحيح بين ما هو عرفي (متفق عليه) وما هو غير عرفي (غير متفق عليه) في كل موقف . إن تحديد المناسبة والفعالية والتأثير لنص ما يطابق معيار قدرة الاستيعاب

الذي يستخدم عند إنتاجه وتلقيه . وفي الواقع لا توجد نقطة معينة ينتهي عندها الإنتاج نهاية قاطعة ، بل هي عتبة النهاية على أكثر تقدير، ويرى منتج النص عندها أن النتيجة تفي بالهدف المرجو ... كما أنه لا توجد نهاية مطلقة للتلقي ، بل هي عتبة النهاية ، عندها يتحقق فهم النص[31].

وهكذا يكون تحديد النص ، بدايته ونهايته ، غير خاضع لمعايير ثابتة تحكمية تسري على كل الأشكال ، بل يتشكل في أثناء عملية الاتصال من خلال علاقة وثيقة بين منتج النص ومتلقيه . إنه يريد أن يتجاوز الأداء والكفاءة بمفهوم تشومسكي ، بإثبات الوشائج بينهما ، بل بالاهتمام باستراتيجيات تحقيق كفاءة الأداء ، وعوامل ومكونات وإجراءات تحقيق كفاءة المتلقي.

إن بوجراند يلح على دور الاتصال كعنصر محوري من عناصر التحليل النصي، فهو – بالإضافة إلى ما ذكرنا – يقوم بعملية إلغاء مستمر وإعادة مستمرة للثبات من خلال انقطاع تتابع النص وأجزائه وعودته ، وعلى ذلك لا يحول الوعي بمعرفة الأولوية دون الإبداعية في الاتصال النصي ، بل على العكس من ذلك فإنه يمكن المشاركين في الاتصال من العثور على توجيه للإبداعية (عملية الإبداع) وبواعثها داخل نظام نصي قائم أو غير قائم (موجود من قبل أو يجب اكتشافه)[32].

إن بوجراند لا ينكر وجود صور تنتهك هذا النظام وتحول دون حركته ويصعب التحكم فيها مثل أوجه التعدد الدلالي والغموض والتناقض والابهام وغيرها ، ولكن المعايير التي اقترحها لتحقيق النص تقدم اقتراحات عدة حول وسائل معالجة صور الانتهاك ، ويذهب إلى أنَّ تلك المعايير ذات طبيعة علاقية ، أي تختص بالسؤال عن الربط بين مفهوم النص وبين مفهوم النصية ، ويكمن هذا الربط في أوجه تبعية نحوية على السطح (الربط النحوي)، وفي أوجه متعددة مفهومية في عالم النص

(التماسك الدلالي) وفي الموقف من النص (المقصدية والمقبولية) وفي التاليف بين الجديد والمعروف وبين غير المتوقع والمتوقع (الإخبارية) وفي السياق غير اللغوي (الموقفية) والعلاقة المتبادلة بين نصوص مختلفة (التناص)[33].

ومن البديهي أن يتسع هذا المدخل لإيضاح كيفيات الربط وأوجه التعالق التي ركز عليه التحليل النصي لدى بوجراند / درسلر ، وذلك لأننا سنفصل فيما يلي المفاهيم الخاصة بتلك المعايير في اتجاه نصي متميز، بيد أنه من الضروري أن نذكر أن محاولات الاتجاهات النصية المعاصرة لتحقيق التوازن بين دور المنتج ودور المتلقي من خلال بحث عمليات الإنتاج واستراتيجياته بصورة متوازنة مع عمليات التلقي واستراتيجياته ، رداً على إغفال الاتجاهات السابقة أو تجاهلها دور المتـلقي قد أثمرت – في حقيقة الأمر – نتائج عكسية ، إذ شغلت جهود أو دراسات كثيرة إلى حد بعيد بالبحث في كيفيات التلقي وأدواته ودرجاته ، وتراجع الاهتمام بدور المتكلم ليجد في فروع بحثية أخرى نصيباً أوفر ، ولكن ذلك لم يحل على أية حال دون سيادة مبدأ أساسي لدى علماء النص ، ألا وهو أن درس علميات الإنتاج والتلقي تسهم في فهم النص وتفسيره تفسيراً أشمل وأدق .

من اتجاهات التحليل النصي المعاصر

الاتجاه الأول – نصية النص

إن أهم سؤال طرح في هذا الاتجاه هو السؤال عن " وظيفة النصوص في تفاعل إنساني أو النص في موقف أو النص في سياق " ؛ ذلك لأن النص في إطار هذا التصور بنية أو تشكيل أو تكوين ينتج معناه من خلال حركة جدلية أو تفاعل مستمر بين أجزائه . ومن ثم يتحتم بحث

ليس الترابط التركيبي بين مكوناته فحسب ، بل لابد أن ننفذ منه إلى الكشف عن أوجه الانسجام الداخلي بين دلالاته الجزئية ، وإبراز مظاهر التساوق بين مضامينه الجزئية أو إيضاح أوجه التعالق بين أبنيته الصغرى وأشكال التماسك بين أبنيته الكبرى باعتباره بنية كلية متلاحمة الأجزاء . وليس من شك أن هذا الاتجاه " البراجماتي " قد وضع الأسئلة المحورية الثلاثة في هذا المقام موضع بحث وتحليل ، فماتزال تطرح فيه الأفكار والتصورات في محاولات جادة ومتواصلة ، ولكنها ماتزال في مراحلها الأولى . وأظن أن هذه الأسئلة كانت الدافع الأساسي وراء وضع بوجراند / درسلر المعايير السبعة التي تحقق للنص نصيته إذا اجتمعت فيه، إذ قالا في التمهيد بعد إيضاح المقصود من وصف النص ، بأنه بنية كبرى شاملة : " ومن ثم علينا أن نستخرج المعايير التي يجب أن تفي بها النصوص ، كيف تنتج ؟ وكيف تتلقى ؟ وكيف تستخدم في سياق ؟ وبعبارة جامعة : ما وظيفتها في تفاعل إنساني ؟(34)

ويتعلق بالسؤال الأول ، وهو كيف ينتج النص ؟ كل العمليات والإجراءات والاستراتيجيات التي تحدث عن إنتاج النص. أما السؤال الثاني، وهو كيف يتشكل النص ؟ فيتعلق بالعمليات التي تحدث داخل النص وخارجه بين أجزائه النحوية والدلالية . أما السؤال الثالث ، وهو كيف يتلقى النص ؟ فيتعلق باستراتيجيات التلقي وظروفه وكيفياته .

ويرى فاتر في إطار تصور النص بأنه حدث اتصالي أو حدث كلامي كبير بأنه يجب أن يكون لمستخدم اللغة نظرة كلية عن مقاصد التفاعل ، سواء عند تخطيط (إنتاج) منطوق لغوي ما أو عند فهمه ... كما يذهب إلى أن خاصية ذلك التكوين النصي أنه موقف لغوي ممتد : موقف لغـوي (1) ينتج فيه النص ، وموقف لغـوي (2) يتلقى فيـه ، لا يحدثان في وقت واحد .

ويلـزم هنـا أن نؤكـد على أمرين ، الأول : أن النـص غيـر

الاتصالي – في رأيهما – هو لا نص ، والثاني : لا يلزم تحقيق المعايير السبعة في كل نص، حتى يوصف بالنصية ، إذ يمكن أن تتشكل نصوص بأقل قدر منها – كما سنبين فيما يلي. ولكن بوجودها جميعاً يتحقق ما يسمى بالاكتمال النصي .

يعرف بوجراند / درسلر النص بأنه حدث اتصالي تتحقق نصيته إذا اجتمعت له سبعة معايير ، هي الربط والتماسك والقصدية والمقبولية والإخبارية والموقفية والتناص[36].

ويمكن تقسيم هذه المعايير إلى ثلاثة أقسام :

1 – ما يتصل بالنص ذاته، وهما معيار الربط والتماسك.

2 – ما يتصل بمستعمل النص، سواء أكان منتجاً أو متلقياً، وهما معيارا: القصدية والمقبولية.

3 – ما يتصل بالسياق المادي والثقافي المحيط بالنص، وهي معايير : الإخبارية والموقفية والتناص.

وقد جعل بوجراند / درسلر في تحديد موجز المعيار الأول وهو الربط " النحوي" يعني بكيفية ربط مكونات النص السطحي، أي الكلمات ، والمعيار الثاني وهو التماسك " الدلالي "، يعني به الوظائف التي تتشكل من خلالها مكونات عالم النص . فالأول إذن ربط بين علامات لغوية ، والثاني ربط بين دلالات وتصورات . أما المعايير الأخرى فهي القصدية، وتتعلق بالهدف من النص ، والمقبولية وتتعلق بموقف المتلقي من المنطوقات اللغوية ، والإخبارية وتتعلق بتحديد نوع المعلومة في النص، أي معلومة معروفة أو متوقعة ومعلومة غير معروفة أو غير متوقعة ، والموقفية وتتعلق بمناسبة النص للموقف والتناص ويتعلق بعلاقة النص بنصوص أخرى أو تداخله معها.

ويلزم أن يتحقق في النص أربعة معايير منها، وهي المعايير التي تعد – في حقيقة الأمر – معايير أساسية ضرورة لتحقيق النصية لأي نص، أعني الربط والتماسك والقصدية والموقفية.

وأحاول فيما يلي أن أعرض لأهم ما يندرج تحت هذه المعايير من حدود ومفاهيم وتصورات :

– المعيار الأول : الربط " النحوي " (Kohäsion)

يتعلق بكيفية ربط مكونات سطح النص ، أي المفردات ، إذ إنها تترابط بعضها ببعض من خلال علاقات وقواعد نحوية في المقام الأول ، تتحدد – في حقيقة الأمر – من خلال أوجه التبعية النحوية في المستوى السطحي ، أي الوظائف التي تشير إلى علاقات جوهرية بين الواقع والاستعمالات والدلالات(37).

بيد أنه يجب أن نشير إلى أن تحديده الربط بأنه علاقة نحوية بين وحدات النص يعني أنه يتجاوز علاقات الربط التبعية) داخل الجملة إلى العلاقة بين الجمل والمتواليات ، إذن النص هنا ليس وحدة نحوية بل هو وحدة كلامية (وحدة لغوية في حال استعمال). وبالتالي تكون علاقات الربط النحوية جزءاً من علاقات تبعية كبرى .

وتتحدد وسائل الاعتماد (أي التبعية) النحوي في التراث النحوي بدقة شديدة على نحو يجعل منه حصيلة أساسية يستمد منها التحليل النصي المفاهيم والتصورات الأساسية عند درس الظواهر التي تندرج تحت هذا المعيار ، غير أنه قد أضاف إليه عدة علاقات أخرى يتطلبها تحول الوصف إلى بنية أكبر من الجملة ، فبرزت إلى السطح بعد أن كانت متوارية ومبعثرة ، وغير واضحة .

ويتحقق الاعتماد – كما حصره د. سعد مصلوح – في شبكة هرمية ومتداخلة من الأنواع هي :

1 – الاعتماد في الجملة (intra - sentential)

2 – الاعتماد فيما بين الجمل (inter - sentential)

3 – الاعتماد في الفقرة أو المقطوعة.

4 – الاعتماد فيما بين الفقرات أو المقطوعات.

5 – الاعتماد في جملة النص[38].

أما الخاصية الجوهرية لوسائل الربط فهي تحقيق الامتداد الخطي (الأفقي) للنص، ولذا فصلته بعامل الاستمرارية صلة وثيقة.

ويذهب د. سعد مصلوح محدداً تلك الكيفية – كيفية تحقيق وسائل الربط خاصية الاستمرارية في ظاهر النص – إلى أن ظاهر النص يعني الأحداث اللغوية التي ننطق بها أو نسمعها في تعاقبها الزمني والتي نخطها أو نراها بما هي كم متصل على صفحة الورق . وهذه الأحداث أو المكونات ينتظم بعضها مع بعض تبعاً للمعاني النحوية ، ولكنها لا تشكل نصاً إلا إذا تحقق لها من وسائل السبك ما يجعل النص محتفظاً بكينونته واستمراريته[39].

وتعد الروابط وسيلة مهمة من وسائل الربط، إذ إنها تصل بين المفردات وأجزاء الجمـل والجمل وتعبر عن دلالات وعلاقـات كثيرة كالتعليل والاستدراك والتلازم والتتابع والتعليق وغير ذلك . كما أن الربط ينقسم إلى قسمين : ربط لفظي ، وتستخدم فيه روابط منطوقة مثل الروابط النحوية المعروفة ووسائل أخرى كالتكرار الذي يشير إلى علاقة تحاول عودة الضمير أو مرجعية الضمير ، وروابط ضمني حين يعدل

المتكلم عن استخدام الرابط اللفظي معتمداً على قرائن سياقية تبرز الترابط وتحقق الاستمرارية داخل النص.

وهكذا يلاحظ أن الربط يرتكز على حرية تطبيق وسائل محددة أو عدم تطبيقها، كما أن للمتكلم الخيار بين عدة روابط يوفرها له النظام اللغوي . وتعد الأزمنة من وسائل الربط أيضاً، ولكنها على النقيض من الروابط وسائل إجبارية، إذ لا يستطيع المرء أن يستغنى عن الزمن وعلاقاته عند تشكيل النص (سواء أكان الزمن نحوياً أو موضوعياً أو ذاتياً)، غير أن له الحرية غالباً في الاختيار بين عدة أزمنة لتحقيق المناسبة بين منطوقاته اللغوية ومقاصده وشكل الاتصال المختار.

وفي الحقيقة تعد الإحالة من الوسائل المتداخلة في رأيي، إذ إن صورها المتعددة تأبى التقيد داخل الربط أو التماسك، لأنه إذا كان من الممكن تصنيف بعضها داخل المعيار الأول وبعضها الآخر داخل المعيار الثاني[40]، فإنه على المستوى الواقعي لا التنظيري تتداخل علاقات الإحالة اللفظية أو المضمونية تداخلاً شديداً وتتشابك وظائفها . ومن ثم لا أوافق فاتر (Vater, H.) على رفض إدراج بوجراند / درسلر الإحالة ضمن المعيار الأول ، إذ يقول : وفي الحقيقة ليس من علاقات الربط سوى الاستبدال والحذف. أما الإحالة فهي علاقة تماسك ، أي ينبغي أن تدرج كل صورها تحت المعيار الثاني . وهو في ذلك لم يدرك أن الصور التي تناولها بوجراند / درسلر للإحالة في المعيار الأول أعاد معالجة ما يتصل منها بالجوانب الدلالية في المعيار الثاني. ومن ثم أرى أنها وسيلة تقع بين المعيارين ، فلا يجوز الفصل بين ظواهرها ، لأن الدلالات التي تشكلها تنشأ عن تضام العلاقات النحوية المعنوية داخل النص وخارجه .

ويمكن أن نلحظ ذلك التداخل بين علاقات هذا المعيار في عبارة د. سعد مصلوح : ويتحقق الاعتماد النحوي في شبكة من العلاقات

الهرمية المتداخلة ، ويأتي في مستويات صرفة وتركيبية ومعجمية ودلالية، كما يتخذ أشكالاً من التكرار الخالص والتكرار الجزئي وشبه التكرار وتوازي المباني وتوازي التعبير ، والإسقاط والاستبدال وعلاقات الزمن وأدوات الربط بأنواعها المختلفة. وكل أولئك إنما يتحقق في أنماط متداخلة ومتعانقة تتباين من نص إلى نص ، كما تتباين داخل النص الواحد بحسب ما يشتمل عليه من بنى صغرى وبحسب النماذج الكلية التي تشخص وحدته واستمراريته(41).

بيد أن ذلك المعيار – برغم أهمية وسائله ودورها الحيوي في تشكيل بنية النص ، فإنه وحده لا يمكنه أن يحسم معنى النص ، بل يعد التفاعل بينه وبين المعايير الأخرى أمراً حيوياً لتحقيق النصية وجعل الاتصال مؤثراً أو فاعلاً.

– المعيار الثاني : التماسك " الدلالي " (Kohärenz)

يتعلق بمكونات عالم النص ، إذ تتآلف مجموعة من المفاهيم والعلاقات التي تشكل داخل النص شكلاً آخر من أشكال الترابط والانسجام، إلا أنه ترابط مفهومي – دلالي بين أبنية النص، يمكن أن ينتج في النهاية بنية دلالية كبرى متلاحمة الأجزاء منسجمة العناصر ، يطلق عليها " بنية مضمونية – معرفية ". ويقصد بالمفهوم هنا البنية المعرفية (أو المضمون المعرفي) التي تحقق الوحدة والتركب . أما العلاقات فهي عناصر ربط أو روابط بين المفاهيم التي تتضام في عالم النص "(42).

ويضيف د. سعد مصلوح موضحاً دلالة المفهوم والعلاقات ، قائلاً : إن المفهوم محتوى مدرك يمكن استعادته أو تنشيطه بدرجات متفاوتة من الوحدة والاتساق في العقل . أما العلاقات فهي حلقات

الاتصال بين المفاهيم ، وتحمل كل حلقة نوعاً من التعيين للمفهوم الذي ترتبط به، بأن تحمل عليه وصفاً أو حكماً أو تحدد له هيئة أو شكلاً(43).

وهكذا فهو لا يتعلق أساساً بوسائل نحوية، بل بعلاقات دلالية – براجماتية بين الأحداث الكلامية ، وإن كان المكون الدلالي داخل هذا المعيار يحظى بنصيب أوفر ، إذ ألح بوجراند / درسلر هنا على دور العلاقات الدلالية المحضة أو بلفظ أكثر دقة العلاقات الدلالية – المعرفية بين الأبنية الداخلية للنصوص مثل علاقات السببية والإحالية والعلاقات الزمانية المركبة .

ويحاول فاتر أن يبرز هذه الخاصية فيذهب إلى أن مستخدم النص يحاول أن ينشيء في هذا المستوى علاقات ليست معلمة على الإطلاق، أي تتكون من خلال وسائل ربط ظاهرة... وتسهم هذه العلاقات المضمونية – المعرفية في بناء ذلك التكوين أو التشكيل الداخلي الذي يعد أساس أي نص ، أعني عالم النص. فهو إذن تكوين مضموني – معرفي ، ويضمن لعالم النص خاصية الاستمرار المضمونية (Sinnkontinuitèt) وتنتج تلك الاستمرارية المضمونية (المعنوية) في إطار العملية المعرفية التي تنشط داخل تعبيرات النص.

ويذهب د. سعد مصلوح محدداً تلك الكيفية – كيفية تحقيق وسائل التماسك خاصة الاستمرار داخل النص – إلى أن الاستمرارية تتجلى في منظومة المفاهيم والعلاقات الرابطة بين هذه المفاهيم . وكلا الأمرين هو حاصل العمليات الإدراكية المصاحبة للنص إنتاجاً وإبداعاً أو تلقياً واستيعاباً ، وبها يتم حبك المفاهيم من خلال قيام العلاقات أو اختفائها ، إن لم تكن واضحة مستعلنة على نحو يستدعي فيه بعضها بعضاً ، ويتعلق بواسة بعضها ببعض(45).

ويلحظ فاتر أن مضمون النص – لدى بوجراند / درسلر – هو

أساس التماسك ، وهو - كما قلنا من قبل - أكبر من أن يتكون من مجموع الدلالات الجزئية للمتواليات الجملية التي تشكل بنية النص الظاهرة (سطح النص)، إنه يتعلق - بشكل أعمق - بالانسجام الداخلي بين الدلالات أو المضامين الجزئية للأبنية التجريدية الكامنة داخل النص (عمق النص)، ويقول : إن مضمون النص - لديهما - هو أساس التماسك، وهو لذلك يتحدد معرفياً من خلال الاعتماد على المفاهيم والعلاقات الواقعة بين هذه المفاهيم[46].

ويفترض هنا إذن وقوع أشكال مختلفة من التلاحم أو التداخل بين مجموع المعـاني والعلاقات التي تتحقق على سـطح النص (بنية النص) ومجموع المعاني والعلاقات التي تتحقق داخل النص (عالم النص). غير أن للمتلقي دوراً جوهرياً في اكتشاف عالم النص ومظاهره، ذلك العالم الذي شكله المتكلم ليحمل مقاصده ، مستخدماً في عملية التفسير كل معارفه وخبراته التي يتطلبها الوصول إلى فهم أفضل للنص.

وهكذا ينبغي أن يوضـع في الاعتبار أن تلك العلاقـات بين التصورات التي ينظر إليها على أنها شبكة من العلاقات لا تنعكس من ظاهر النص انعكاساً مباشراً ، وأن المتلقي قد يضيف إلى تلك العلاقات علاقات أخرى حتى يجعل النص مفهوماً . إننا - في حقيقة الأمر - لا نستطيع أن نفصل بين المعيارين ، لأنه من خلال الوسائل النحوية يتحقق التماسك الصياغي في بنية ظاهر النص ، ومن خلال الوسائل الدلالية يتحقق التماسك المضموني في بنية عمق النص ، وبهما معاً يحقق النص استمراريته صياغة ومضموناً .

إن التماسك - في حقيقة الأمر - معيار معقد ، لا يتداخل مع المعايير الأخرى فحسب، بل إنه معيار محوري مسيطر إلى حد يعده بوجراند / درسلر الأساس لوقوع النص حين لا تنجز المعايير الأخرى .

إن الأمر يتعلق بنص ما حين يقع التماسك " الدلالى "... إنه ليس مجرد علامة للنصوص. إنه أكثر من ذلك، إنه نتيجة لعمليات معرفية خاصة بمستخدم النص ، إذ يشير التابع المحض لأحداث ومواقف في نص ما عمليات تنتج علاقات التماسك...(47)

إن ذلك الترابط المعرفي يمكن منتج النص من تحقيق التماسك بين أجزاء البنية النصية عند انتاجها ويمكن متلقي النص من فهمه واستيعابه وتفسيره عند تلقيه. وهكذا يتضح دوره الجوهري في الفصل بين النص واللانص ، وتوزع قيوده على قيـود تحقيق الاستمرارية النصية، وهي تتعلق بأوجه الانتظام (الاطراد) الدلالية -النحوية التي تسهم في تشكيل النص ، وقيود تماسك خاصة بمتلقي تشترك مع القيود السابقة في إزاحة بعض اشكال الغموض التي تكتنف عملية تكوين المعنى المعقدة التي تعد - حقيقة - غاية التحليل .

- المعيار الثالث : القصدية (Intentionalität)

لما كان المعياران الأول والثاني ، أي الربط والتماسك، هما أثبت معايير النصية وأهمها ، فقد اقتضى المقام معها بعض التفصيل ، الذي يصعب اتباعه مع المعايير الأخرى ، إذ يتعارض الاهتمام بكل ما طرح لإيضاح هذه المعايير مع الهدف من هذه المداخل . وقد اشرنا إلى أن القصدية تعتبر الشرط الثالث من الشروط الأربعة الجوهرية اللازمة لوصف نص ما بالنصية. القصديـــة - إذن - شرط أساسي لكل نوع من أنـــواع التواصـــل . ويتعلق - كما يقـول بوجـراند / درسـلر - بموقــف منتـــج النص الذي يريد أن يبني نصاً مترابطاً متماسكاً، لتحقيق قصد منتجه ، أي ليقدم معرفة أو يحقق هدفاً يطرح في إطار خطة أو تخطيط ما(48).

ويشيران كذلك إلى أمرين مهمين : الأول : الصلة الوثيقة بين هذا المعيار ومعياري الربط والتماسك، إذ يمكن أن تحافظ على هذين المعيارين بدرجة ما ، من خلال إعادة صياغة لتحقيق أهداف نصية متغايرة . الثاني : ضرورة محافظة منتج النص عليهما تتضمن حرصه على دوام التواصل، ورغبته في إيصال مقاصده إلى متلقيه، فإذا تجاهله تنخفض درجة الاتصال بينهما إلى أن ينقطع نهائياً آخر الأمر .

- المعيار الرابع : المقبولية (Akzeptablität)

يتعلق هذا المعيار بموقف متلقي النص أن يتوقع نصاً مترابطاً ومتماسكاً ذا فائدة أو أهمية ، حتى يكتسب معرفة أو يعني بالمشاركة في إطار خطة أو تخطيط مشاركة ما واضحة[49].

وينبغي - ابتداء - أن نشير إلى أن القصدية والمقبولية مصطلحان نقلا من نظرية الحدث الكلامي، حيث يقومان فيها بوظائف جوهرية تحدد العلاقات بين الأشكال النصية وإمكاناتها واختلاف درجات التلقي والتفاعل والتأثير ، وباختصار علاقة المنتج والمتلقي بالحدث الكلامي. ومن ثم يختص هذان المعياران بمستخدم اللغة، منتج ومتلق ، في مقابل معياري الربط والتماسك اللذين يختصان بالنص ذاته .

يستند الموقف إلى عدة عوامل، مثل : نوع النص والسياق الاجتماعي والثقافي والقصد إلى أهداف معينة ، وبشكل عام إلى عوامل تقع خارج نطاق المنطوق واللغوي ، ولكنها لا تقل أهمية عن العوامل اللغوية في إطار هذا التصور البراجماتي ، لأنها تؤثر في طبيعة حدث الاتصال تأثيراً كبيراً.

إن المتلقي نفسه يسهم بدور فعال في جعل بعض النصوص غير

المتماسكة في الظاهر مقبولة ، إذ يكون من الحتمي في هذه الحال أن يتدخل فيه بإضافات معرفية للتغلب على أوجه الخلل والحفاظ على تماسكه الداخلي . وينبغي ان نضيف في إطار إيضاح هذا المعيار أنه يتسم بالذاتية إلى حد كبير ، إذ إنه كما تختلف درجة التلقي من شخص إلى آخر، تختلف وجهات نظرهم في تقدير النصوص (نسبية معيار المقبولية)، ويذهب فاتر إلى أن المقبولية تتعلق كذلك بمناسبة الوسائل اللغوية المستخدمة ، أي بنوع الأسلوب ووسائل تزيينه وأشكال التنوع اللغوي[(50)].

- المعيار الخامس : الإخبارية (Informativität)

تتداخل في هذا المعيار أيضاً العوامل اللغوية وغير اللغوية ، إذ يختص بنوع المعلومة التي يقدمها النص ، ولذلك يتوقف عليه عامل التأثير . يذهب بوجراند / درسلر إلى أن هذا المعيار يختص بتوقع عناصر النص أو عدم توقعها، بمعرفتها أو عدم معرفتها[(51)]. إن التفريق بين الإخبارية وعدم الإخبارية مسألة شائكة، إذ يلزم أساساً أن يكون أي نص إخبارياً أي بضم معلومات معينة، غير أن الموقف من هذه المعلومات يستند إلى نوع النص، لأن الأحاديث اليومية - مثلاً - يجب أن تبعد عن كل أشكال الإبهام أو الغموض للإبقاء على التواصل بين المشاركين فيها بخلاف الأشكال الأدبية التي تعتمد على عدم التوقع لتحقيق درجة عالية من التأثير .

ويرى بوجراند / درسلر أن كل نص إخباري بدرجة ما، وربما يمكن أن يتوقع الشكل والمضمون على حد سواء ، إلا أن الأمر لا يسير على وتيرة واحدة دائماً ، إذ ترد أخبار أو أحداث (وقائع) غير متوقعة كلية ... ويذهبان أيضاً إلى أن النصوص التي تتصف بإخبارية (إبلاغية)

محدودة يمكن أن تؤدي بسهولة إلى شكل من أشكال الخلل في عملية الاتصال ، إذ يمكن أن تبعث على الملل ، بل يمكن أن تؤول تلك المحدودية إلى رفض النص[52].

وتجدر الإشارة أيضاً إلى أن الإخبارية تتعلق بتشكيل تيمة النص أو موضوعه (Thematizit) إذ تعد تيمة النص تكثيفاً أو تجريداً لمضمونه ، ويمكن أن ينظر إلى وصف النشاط أو الحركة التي ينتجها النص باختصار المقاصد المعبر عنها لغوياً وتجريدها أو تكثيفها بأنه عملية تشكيل لتيمة النص .

– المعيار السادس : الموقفية (Situationalität)

يعد معيار الموقفية المعيار الرابع من المعايير الأربعة الجوهرية لتحقيق النصية لنص ما (أعني : الربط والتماسك والقصدية والموقفية).

وقد أشرنا إلى أن معنى النص لا يتحدد إلا من خلال استخدامه في موقف ما (أي المحيط الثقافي والاجتماعي والحضاري ، بالإضافة إلى المحيط اللغوي للعلامات الذي يتحدد في السياق). فقد أدى توسيع دائرة المكون البراجماتي في عملية التحليل النصي إلى التركيز على الظروف والأحوال والملابسات التي تصاحب الحدث اللغوي ، وتقدير دورها في تشكيل البنية الدلالية للنص .

إن معنى أي نص لا ينتج على نحو آلي ، وإنما على الأرجح من خلال تفاعل بين معرفة كافية في النص ومعرفة مختزنة في العقل أو بين النص وبنية العالم داخل سياقات ومقامات متعددة ومتغيرة ، وقد طرح في هذا المقام سؤال مهم تحدد الإجابة عنه قيمة هذا المعيار، هو هل يعد النص غير المناسب للموقف نصاً أم غير نص ؟ والحق أن الإجابة عن

هذا السؤال ليست بسيطة ، ولكنها تؤكد ضرورة البحث في العوامل التي تجعل نصاً ما مناسباً لموقف أو سياق التواصل.

- المعيار السابع - التناص (Intertextualität)

يتعلق هذا المعيار بالعلاقة المتبادلة بين النصوص في المقام الأول[53]، ويمكن أن يقع التناص بين نصوص منتج بعينه، فيكون داخلياً حيث تفسر نصوصه بعضها بعضاً أو بين نصوص عدد من المنتجين (أو منتج وآخر أو آخرين) فيكون خارجياً ، ويتطلب حينئذ معرفة واسعة بالنصوص سابقها ولاحقها ، ويعرف د. مفتاح التناص بأنه تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة ، ويشير إلى أن هناك نوعين أساسيين من التناص هما :

- المحاكاة الساخرة (النقيضة) التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها.
- المحاكاة المقتدية (المعارضة) التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها هي الركيزة الأساسية للتناص[54].

وينبغي أن نشير هنا إلى أن التناص قد يقع دون وعي ، حيث يقع تشاكل أو تداخل بين الأبنية والدلالات في عقل منتج وذاكرته، وقد يحدث بوعي كامل حيث يقصد منتج إلى استخدام معارف سابقة اتخذت أشكالاً ومظاهر مختلفة في صياغات جديدة وأبنية مضمونية ومعرفية مغايرة ، وفي كلتا الحالتين يحتاج المتلقي (المفسر) إلى ثقافة واسعة ومعارف وقدرات خاصة للتعرف على أنواع التناص أو وجوده (Intertextualism) وتحليلها وتقدير قيمتها.

وتجدر الإشارة أيضاً إلى أن هذا المعيار يتداخل مع معيار

القصدية تداخلاً شديداً ، فكما أن معرفة المنتج هي الأساس لصياغة النص أو إنتاجه ، فإن معرفة المتلقي هي الأساس لتفسيره ، وكما أن المعرفة الأولى قادرة على الإفادة من تجارب وأحداث سابقة يمكن أن يعاد بناؤها وتنظيمها وفق مقاصد معينة ، فإن الثانية قادرة على تطوير آليات مختلفة تثري عمليات الفهم والتفسير.

الاتجاه الثاني - نحوية النص

يجب أن نوضح - ابتداء أن مفهوم النحوية لدى فان دايك مفهوم خاص ، فهو لا يقتصر على مجموعة قواعد إجبارية يجب اتباعها، ولا يجوز الخروج عليها أو انتهاكها ، وإن كانت ضرورية على مسوى الأبنية الصغرى، حيث تلتزم تلك الأبنية بكل أحكام الجملة. إنه يسعى أن يضم إليه مجموعة القواعد الاختيارية التي تستخلص من النصوص ذاتها ، وتتصف أساساً بالدينامية وقابلية التغير والتعديل والإضافة إليها.

ولما كان القصد ليس الاقتصار على قيود سلامة البنية السطحية للنص، فقد تبلورت حاجة ملحة إلى عدد من القيود المكملة التي تمكن من وصف الأبنية النصية ، قيود تحقيق خاصة الاستمرارية المضمونية أو النحوية النصية . ومن ثم فهي قواعد أو قوانين مضمونية - معرفية غير معيارية.

وهكذا يجمع التحليل النصي لدى فان دايك بين معايير تختص بالأبنية الصغرى التي تقع على مستوى الجمـل أو المتواليات الجملية ومعايير أخرى تختص بالأبنية الكبرى التي تقع على مستوى النص، تلك المعايير التي تحكم بنية المعنى بوصفها بنية كبرى أو بنية كلية، تتجاوز مجموع المعاني الجزئية للجمل ومكوناتها.

نحو النص إذن لا يهمل معطيات نحو الجملة ، إن مفاهيمه وتصوراته وإجراءاته هي التي تسوغ الانتقال إلى مرحلة أشمل. إن مهمة نحو النص – في تلك المرحلة – هي صياغة قواعد تمكننا من تحديد كل النصوص النحوية في لغة ما بوضوح ، وإمدادنا بوصف للأبنية، ويجب أن يعد مثل ذلك النحو النصي إعادة بناء شكلية للمقدرة اللغوية لمستخدم لغة ما على إنتاج عدد لا نهائي من النصوص قدر المستطاع[55].

ويعني ذلك أن التحليل النصي لا يقتصر على أبنية السطح حيث يكتفى بإجراءات وعمليات صرفية / نحوية ونحوية / دلالية ، بل يتجاوزها إلى أبنية العمق التي تطلب عمليات دلالية / براجماتية تصف العلاقات الداخلية والخارجية للأبنية النصية بكل مستوياتها المختلفة، نحوية كانت أو دلالية، وكذا بحث أشكال التواصل والاستخدامات اللغوية والسياقات المختلفة . ويرتكز في ذلك على أسس دلالية براجماتية ومنطقية صورية ، في محاولة لاكتشاف تلك المعايير المعرفية والاستراتيجيات التي تحكم عمليات إنتاج النصوص وفهمها.

ومن الملاحظ أن فان دايك قد وسع دائرة مكونات التحليل النصي (المكون النحوي والدلالي والبراجماتي)، وعدل في وظائف معايير التحليل التوليدي التحويلي، وبخاصة معايير الحذف والإضافة وإعادة الترتيب والاستبدال)، وأضاف معايير المجاورة والازدواج والتوازي والمشابهة، وكثف أدوات العناصر السياقية ـ التواصلية.

ويرى سوينسكي أن فان دايك يسعى في محاولته – يقصد الأخيرة التي فصلها في كتاب " علم النص " إلى صياغة نموذج تحليل للنص بإدخال عناصر من المنطق الحديث وعلم النفس التجريبي ، وذلك لتفسير كيفية إنتاج النصوص من خلال تحديد قواعد توليدية .

ويرى كذلك أنه يمكن أن تضاف من خلال عملية التفسير أسس اتصالية - براجماتية في إطار أشكال صياغة محددة النماذج اللغوية. وقد فصل القيود التوليدية والنحوية - التوليدية للمتواليات النحوية الجملية تفصيلاً واسعاً ، وبخاصة من خلال التفرق بين البنية الكبرى والبنية الصغرى، وقدم بذلك تصوراً واضحاً عن البناء الكلي الممتد للنص(56).

وقد أشرنا من قبل إلى أن الخلاف بين تحليل النص وتحليل الجملة ليس خلافاً شكليا، بل هو خلاف جوهري في منظور البحث ، خلاف في المهام والأهداف يلزم العدول على طرف وصف الجملة، وقد بذل فان دايك جهداً كبيراً في بيان عدم كفايتها لتحقيق نحوية ولا تماسكه ولا تفسيره بتتبعه الفروق المتعددة بين مهام نحو الجملة ونحو النص تتبعاً دقيقاً مفصلاً لا يتسع المقام له(*)، إلا أن أهم ما يمكن ذكره هنا لإيضاح ما أراده من نحوية النص هو أن الفروق بين الأبنية التي تتشابه على السطح هي في الغالب فروق نسقية يحتاج في تفسيرها إلى تجاوز قواعد النحو إلى قواعد الوصف التداولي - الدلالي ، التي توظف أيضاً لتفسير عدم مقبولية بعض الأبنية وافتقارها إلى التماسك على مستوى السطح ، ومعالجة منطقية الجمل وعلاقتها بالموقف التواصلي ورصد صور التفاعل وأوجه الترابط والانسجام بين الأبنية الجزئية والبنية الكلية في بناء تجريدي منتظم .

إن الربط بين مفهوم النص ومفهوم الاتصال قد وسع دائرة استخدام عناصر المكون البراجماتي ومفاهيمه، وقد برز ذلك في الاتجاه السابق لدى بوجراند / درسلر حيث كان الانطلاق من أن النص حدث اتصالي. ويذهب سوينسكي إلى أن ذلك كان إيذاناً بإدراج النصوص في إطار نظرية الاتصال ؛ وهي نظرية تلحق النصوص بوصفها أدوات

اتصال بعمليات اتصال محددة، يمكن أن تعرض في إطار نموذج معين، ويفصل كل عامل من عوامل الاتصال على حدة، ويعد الدور التواصلي أساس التفاعل الاجتماعي ، وحين أضيفت إليه تأثيرات الاستعمالات اللغوية على المتلقين، وبروز التفاعل المنتج في علاقة وثيقة مع المتلقي، وتعدد سياقات الفعل اللغوي والإبلاغ ، تهيأت فرصة إدماج عناصر اتصالية براجماتية (تداولية) داخل علم لغة النص مع ملاحظة أن براجماتية النـص التي تبحث إمكانـات التأثير الاتصالية للنصـوص وشروطها لم تتطور بعد بشكل مستقل(57).

وتجدر الإشـارة هنا أن فان دايك قدم عدة نماذج نصية في مراحل مختلفة في إطار محاولاته لحل الإشكاليات التي تنجم في أثناء عمليات وصف النصوص وتحليلها وتفسيرها ، ولم يصفها بالكمال والشمول، إذ إنه لم يكف عن إجراء محاولات أخرى يقوم فيها بتعديل عناصر مكونات التحليل وإضافة عناصر جديدة سعياً إلى إمكان وضع نموذج يصلح للتطبيق على أكثر عدد من النصوص المختلفة ليس في لغة واحدة ، بل في لغات مختلفة.

إنه لا يريد أن ينحصر في نموذج نحوي صارم للنص، على الرغم من إصراره على أن نهجه يندرج تحت ما يسمى بنحوية النص، حيث يتسع إطار النحو لديه ليضم مفاهيم أخرى تمكن من وصف دقيق للبنية الكلية للنص أو الأبنية العليا أو الهياكل التجريدية التي تؤسس النظام الشامل للنص . ولا يعني تجاوز السلامة النحوية هنا بوصفها هدفاً نهائياً في نحو الجملة أن قواعد ذلك المستوى ومقولاته لم تعد مقبولة لاختلاف وحدة الوصف .

لقد أكد فان دايك مراراً على عدم صحة ذلك، يقول في إجابته عن سؤال طرح في هذا المقام وهو : هل معنى هذا أن مجموعة

المستويات والمقولات والقواعد والقيود الضرورية للتفسير الكافي لبنية النص مختلفة عن تلك المستعملة في تفسير بنية الجملة ؟ إن اختلاف وحدة الوصف لا يعني بالضرورة اختلاف المستويات والمقولات ... إلخ، وذلك لأن كثيراً من العلاقات القائمة بين هذه الأبنية الصغرى داخل الجمل المركبة قائمة أيضاً بين الجمل في متوالية ما[58].

لا شك أن القواعد النحوية التي تتحكم في الأبنية الصغرى تقدم وصفاً كافياً للعلاقـات بينها والدلالات الناتجـة عن تعالقها وتضامها وتفاعلها، غير أن العلاقات بين الأبنية الكبرى التجريدية تتجاوز العلاقات أو المعاني النحوية . ومن ثم يقصر النحو أو الدلالة بمفهوم ضيق عن وصفها، فتلك الأبنية تتطلب البحث عن قيود تكشف عن وجوه تحقق التماسك واستمرارية المضمون .

وقبل أن ننتقل إلى إيضاح تصوره لطبيعة هذه البنية الكبرى وحدودها وقواعدها تؤكد أن نحوية النص تصور جامع ، فكما اتسع ليضم أوجه التماسك الدلالي وعلاقات الترابط بين التصورات وكل ما يمكن أن يوفره المكون الدلالي من إمكانات وصف وتحليل وقيود تفسير، فقد اتسع ليضم المكون البراجماتي (التداولي)، مستوى الحدث الكلامي التواصلي وما يوفره من قيود ومعان.

إن الوصف الدلالي – البراجماتي يفسر مقبولية المنطوقات اللغوية أو عدم مقبوليتها . وبتعبير آخر مناسبتها أو عدم مناسبتها بالنظر إلى السياق التواصلي الذي تنجز فيه.

ويذهب الأستاذ محمد خطابي – محدداً وظيفة ذلك المكون التداولي – إلى أن المكون التداولي لن يحدد شروط المناسبة بالنسبة للجمل، بل سيحدد أيضاً شروط المناسبة بالنسبة لأنواع الخطاب – والمقصود بالمناسبة هنا ، سواء فيما يتعلق بالجمل أو بأنواع الخطاب ،

مناسبة الجمل والخطاب للسياقات التواصلية التي تنجز . يرمي فندايك إذن بهذا التجاوز ، أي تجاوز الجملة إلى وحدة الخطاب كتجلٍ عملي لوحدة مجردة هي النص ، إلى تحقيق غاية أعم ، وهي " تفسير العلاقات النفسية التنظيمية) بين النص والسياق التداولي "(59).

لقد عدل فان دايك مفهوم التحويلات لكي تناسب وصف تلك العمليات المعرفية التي تنتج النصوص ، وحاول أن يمزج في نموذجه بين عناصر عدة لغوية وغير لغوية ، وبخاصة ما يتعلق بمستوى المنتج ومستوى التلقي واختلاف المعارف والاهتمامات وأشكال الاتصال وعمليات التلقي والتذكر وكيفية تخزين المعلومات واسترجاعها وأوجه الفرق بين عمليات الذاكرة قصيرة المدى وعمليات الذاكرة طويلة المدى، وغيرها من العناصر التي تبرز تداخل علم النص مع نظرية الاتصال والمنطق الصوري وعلم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي وغيرها .

وقد رأى فان دايك ابتداء أن افتراض بنية نصية كبرى افتراض جوهري في تحليله، لأنه لا يؤدي إلى تصور دقيق للتماسك الكلي بين وحدات النص الكلي فحسب ، بل يؤدي كذلك إلى تصور التماسك الجزئي بين الجمل والمتواصلات الجملية أيضاً ، إذ إن من أهم مهام تحليل النصوص رصد أوجه الترابط والانسجام والتفاعل بين الأبنية الصغرى الجزئية والبنية الكلية الكبرى التي تجمعها – كما أشرنا – في هيكل تجريدي .

ويرى أيضا أن افتراض البنية الكبرى لا يعدو محاولة إثبات أن التماسك النصي لا يتحدد على مستوى علاقات الترابط بين المتواليات والجمل في الأبنية الصغرى فحسب ، بل تظل البنية الكبرى هي التمثيل الكلي الذي يحدد معنى النص باعتباره عملاً كلياً منفرداً ، وترتبط هذه الأبنية الكبرى بالموضوع الكلي للنص أساساً ، كما أنها تتسم بالنسبية

من جهة تعدد مستويات هذه الأبنية وتدرجها في النص الواحد، وعلاقة كل بنية بما تسبقها وبما تلحقها ، وهي تحقق التماسك الكلي ، لأنها تتعلق بمستوى الدلالات والعلاقات بين الأشياء والتصورات ، وتتعلق بمستوى الإحالة أيضاً، أي ما تحيل إليه الوحدات المادية في متوالية نصية . وهكذا فإنه يمكن أن يطلق على متوالية ما أنها متماسكة دلالياً حين يمكن أن تفسر كل قضية في المتوالية مفهومياً أو ماصدقياً مرتبطة بتفسير قضايا أخرى في المتوالية أو قضايا خاصة أو عامة متضمنة داخلها(60).

ونلحظ مما سبق أن فان دايك يعني في هذا التحليل بتلك البنية الكلية المجردة في المقام الأول ، إذ إنها تمكنه من اختزال عدد غير محدود من المعلومات التي تقدمها المتواليات الجملية ، ويشكل الحدس المعيار الأساسي في هذه العملية ، إذ يحتاج التمثيل الدلالي المفترض إلى قدرة على اختيار دقيق من إمكانات عدة لتحديد المعلومات التي تتجلى من خلالها البنيات الكلية.

إن هذا التصور يستند في الحقيقة إلى قيود دلالية ــ منطقية من جهة – كما سنبين فيما يلي – ومفاهيم دلالية – تواصلية من جهة أخرى ، مثل معرفة العالم والعوالم الممكنة أو المحتملة والعوالم الفعلية، وذلك أن الترابط بين الجمل قد يمكن تفسيره من خلال علاقات دلالية – إحالية أحياناً . أما في بعض أمثلة فقد يوجب تحقق الترابط افتراض قيد يخرج عن إطار الجمل الفعلية إلى ما تشير إليه في الخارج ، بمعنى اجتماع تعالق الوقائع مع تعالق العوالم المحتملة التي تشير إليها الجمل، فالجملة مترابطة إذا كانت الوقائع التي تشير إليها قضايا متعالقة في عوالم متعالقة .

ويرى فنDايك أن هـذه المعـرفة لا توفـر المعاني المعجمية

للمفردات التي تتشكل فيها الجمل / النصوص وحدها ، إذ تسهم تجاربنا ومعارفنا ومعلوماتنا في المحيط الذي نستخدم فيه لغتنا في تكوين مجموعة القيود (القواعد) العرفية التي تضبط عمليات التواصل بين أفراد بيئة لغوية بعينها ، وتشكل أسس التفاهم واستمرار التواصل على نحو صحيح(61).

ومن أهم القيود الدلالية – المنطقية التي وظفها فان دايك في تحليله : قيد الاستمرارية أو التتابع، وهو يتعلق بمجموعة العلاقات الدلالية التي تعرض كيفيات التعالق بين مكونات سطح النص . ويراعى هنا أن العلاقات الممكنة بين الوحدات المعجمية تتضمن داخل علامات عبارية دلالية مرتبطة ببعضها ببعض ارتباطاً تاماً . ويطلق على العلاقة الأولى التي تشكل أساس عدد من التحويلات (التحويل إلى ضمير والتحويل إلى جملة صلة..) علاقة التماثل ، وتختص بتكرار أبنية (أو وحدات) معجمية أو مترادفات أو أوصاف تتحقق فيها هذه العلاقة . ويطلق على العلاقة الثانية " علاقة التضمن "، وتنشأ بين وحدة تتضمن وحدة معجمية أخرى (تتضح من خلال العلاقة المنطقية بين كل وجزء). ويطلق على العلاقة الثانية " علاقة التجاور "، وهي في الحقيقة مجموعة من العلاقات بين الوحدات المعجمية مثل : جـزء – كل ونتـاج ومادة ووعاء ومضمون وسبب ونتيجة .

وعلى الرغم من الجهد الكبير الذي بذله فان دايك لبيان كيفية توظيف بعض قيود التماسك النصي وبخاصة (التطابق والتماثل والترتيب الزمني وتعالق المحمـولات والوقائع ومفهوم محور الخطاب والإطار وغيرها) فإنه يلحظ عدم كفاية تلك القيود في تحليله ، أي أن القيود التي وضعها هنا ليست نهائية ، بل هي مجرد كشف عن بعض القيود التي أمكنه أن يستخرجها من خلال تتبعه لعدد كبير من النصوص ، إذ عليه

أن يضيف باستمرار قيوداً جديدة إذا تطلب درس نصوص جديدة ذلك. فما ورد في نوذجه مجرد تمثيل ، يحتاج إلى تضافر جهوج الباحثين الآخرين في سعيهم الدؤوب لشرح كيفية قيام النصوص بوظائفها ، وذلك بتحليل الخواص المعرفية العامة التي تجعل من الممكن إنتاج معلومات معقدة وتشكيلها في مرحلة الأداء وإعادة إنتاجها بالفهم في مرحلة التلقي .

وقد سبق أن أشرنا أن مهمة القواعد الكبرى لدى فان دايك تكمن في تحديد ما هو أكثر جوهرية في النص ككل من جهة الدلالة والدلالات الأخرى الثانوية المساعدة ، وبالتالي تقتصر القواعد الكبرى على المعلومات الجوهرية في النظر. أما التفاصيل فقد تكون مهمة في ذاتها لتحقيق مقاصد معينة ، ليس لتشكيل البنية التجريدية المحورية في النص .

وإذا كان تحليل الأبنية الصغرى أو المتواليات الجملية في نص ما يحتاج إلى كفاءة تفسيرية محددة يجب أن تتوفر مقومات في محلله، فإن تحليل الأبنية الكبرى التي هي تصورات تجريدية مفترضة تجتمع أو تتكثف فيها الدلالات الجزئية ، وعلاقات التماسك تحتاج إلى كفاءة أكثر تعقيداً تستند إلى مكونات متشابكة تشغل فيها العناصر المعرفية مساحة أكبر من العناصر التحليلية اللغوية سواء أكانت نحوية أو دلالية .

وتوصف هذه القواعد الكبرى بأنها إعادة تشكيل جزء من حصيلتنا اللغوية التي نضيف من خلالها دلالات معينة إلى كليات دلالية كبرى ، وهي أيضاً عمليات اختصار معلوميَّة ودلالية في الوقت نفسه ، وهي تنظم إلى حد ما معلومة النص المعقدة للغاية ، فالفكرية المركزية هنا هي كيف يبدأ توليد نص ما من فكرة ما، وكيف يتطور هذا المعنى الكلي تدريجياً إلى معان جزئية تفصيلية تنبسط أو تمتد إلى أبعاد على

هيئة جمل متتابعة في نص ممتد. ومن ثم يسير تحليل النص في اتجاه مضاد، حيث تقوم عملياته بترشيح الفكرة (المعنى الكلي) أو تنقيتها باستخدام قواعد معينة حددها فان دايك في الحذف والاختيار والتعميم والتركيب وأطلق عليها قواعد الابنية الكبرى للنصوص(*).

وهكذا نفهم أن البنية الكبرى تعكس بقوة كفاءة المنتج وكفاءة المتلقي ، غير أن الاتجاه التحليلي لدى فان دايك يرجح الانطلاق من الثانية للوصول إلى الأولى ، يرجع هذا الاستنتاج إلى أن مفهوم التماسك الدلالي على هذا المستوى، أي مستوى التماسك الكلي للنص ، كما يتضح من تحليل فان دايك ، ينتمي إلى مجال الفهم والتفسير الذي يضفيه القارىء على النص ، إنه لا يعتمد هنا على مجرد استرجاع المعلومات الدلالية التي يتضمنها النص ، بل يقتضي تاويل بعض النصوص المعقدة ، وبخاصة تلك العلاقات التي تتشكل على السطح ، إلى ذلك التماسك الذي يتحقق على المستوى الأول ، أو يغلب عليها الغموض ، فلا تستجيب دلالاتها لدرجة أولية من درجات القراءة، يقتضي تدخل المتلقي بإضافات مختلفة لتحقيق نوع من التماسك، وذلك لأن البنية الكبرى - كما أشرنا مراراً - مشروطة بمدى التماسك الكلي للنص .

ويحدد د. صلاح فضل طبيعة تلك العناصر المضافة ، حين يعرض لدور المتلقي في تحديد إطار البنية الكبرى ، فيقول: ... لأن تأويل النص من جانب القارىء لا يعتمد فحسب على استرجاع البيانات الدلالية التي يتضمنها هذا النص بل يقتضي أيضاً إدخال عناصر القراءة التي يملكها المتلقي داخل ما يسمى بكفاءة النص أو إنجازه ، فإن نظم العقائد والأعراق والأبنية العاطفية ، وما يطلق عليه الشفرات المساعدة تسهم كلها في صنع هذا التماسك للخطاب النصي - ومعنى هذا أن

القارئ لا يقوم فحسب بعملية ترجمة للبيانات الواردة دلالياً في النص ، بل هو الذي يضع لها نوع " الإطار " الذي يراها من خلاله[62].

وتجدر الإشارة كذلك إلى مقولة ضرورية لإعادة فهم النصوص وتفسيرها التي وظفت في هذا التحليل، أعني مقولة أساس نصي صريح وأساس نصي ضمني ، لأنه لكي نفهـم أي نص فإن علينا أن نكـون معرفياً – ونظرياً كذلك – أساسه الصريح ، معتمدين على الأساس الضمني . فقد ذهب فان دايك إلى وجوب التفريق بينهما في عملية التفسير : " فليس من الضروري – غالباً – أن نعيد معرفياً (أي نظرياً أيضاً) بناء الأساس الصريح الكامل للنص استناداً إلى الأساس الضمني للنص، كما يتضح في تتابع الجملة، بل على العكس من ذلك تسري هنا القاعدة البراجماتية العامة ، وهي أنه لا يحتاج إلى أن يعبر عن كل قضايا الأساس الصريح للنص (أي يمكن أن تظل ضمنية) حتى يستطيع المتحدث أن يفترض أن المستمع يقف على هذه المعلومات . وحتى يستبعد أي لبس فإن الأساس الصريح للنص يتحقق من تتبع القضايا بوصف تتابع الجمل ، ويظل جزء منها متضمناً عند نطقها ، أما الأساس الضمني للنص فإنه بشكل عام يتحقق من خلال ترك القضايا المعروفة مباشرة . ومن ثم فإن الأساس الضمني للنص ليس إلا بناء نظرياً معرفياً ، وربما يكون إعادة بناء لعمليات تفسير معرفية أيضاً"[63].

وينبغي أن يضاف إليها مفهوم " نسبية الأبنية الكبرى" الذي يتحدد من خلاله علاقة التدرج الهرمي بين الأبنية التي تنبني على علامة دلالية، هي علامة التحديد أو التخصيص ، إذ إن أي بنية كبرى يمكن أن تدخل – في رأي فان دايك – في بنية أخرى أكبر منها، حيث توجد مستويات محتملة ومختلفة كالبنية الكبرى في نص ما ، بحيث يمكن أن يقدم كل مستوى أعلى (أعم) للقضايا في مقابل مستوى أو في بناء أكبر،

ونطلق ببساطة على تلك البنية الكبرى الأعلى (الأعم) في النص الكلي " البنية الكبرى للنص " في حين أنه يمكن أن يتكون لأجزاء نصية محددة أبنيتها الكبرى الخاصة بها، ونتيجة لذلك يتشكل بناء متدرج محتمل للأبنية الكبرى على مستويات متباينة[64].

ويحدد فان دايك قواعد الأبنية الكبرى للنصوص في أربع قواعد هي : 1 – الحذف 2 – الاختيار 3 – التعميم 4 – التركيب (أو الادماج). وينبه – ابتداء – إلى أن كل بنية كبرى ينبغي أن تفي بقيود الربط والتماسك العادية المتعلقـة بتسلسل القضايا، ونستنتج من ذلك أننا لا يمكننا أن نحذف إطلاقاً قضية ما، حين تكون فرضاً مسبقاً لقضية أخرى على المستوى الأكبر ذاته . وفي الحقيقة يجب أن يوضع في الاعتبار في السياق أيضاً مفهوم أو مبدأ التضمين أو الاستلزام الدلالي .

ويقصد بالقاعدة الأولى (قاعدة الحذف) أن كل معلومة غير مهمة / غير أساسية يمكن أن تحذف . وهذا لا يعني أن هذه المعلومة في حد ذاتها ليست مهمة ، ولكنها تعد إلى حد بعيد ثانوية بالنسبة للمعنى أو لتفسير المستوى الأعلى أو الأعم.

أما القاعدة الثانية وهي قاعدة الاختيار، وتتعلق بحذف كم محدد من معلومات نص ما ، ولا يعني ذلك تكرير القاعدة السابقة ، وإنما يختص الحذف هنا باختيار ما يتصل اتصالاً وثيقاً بالقضية الجوهرية في نص ما ، وحذف سواه ، وهنا تفهم إشارته بأن القاعدتين الأوليين تشكلان من الناحية الشكلية قاعدة الإلغاء، والقاعدتين الأخريين تشكلان قاعدة الإحلال (أو الاستبدال)، ويعتمد هنا على فهم دقيق لأنواع العلاقات بين مجموعة القضايا التي تشكل النص ، ويذهب فان دايك إلى أن بعض القضايا قيود أو أجزاء أو فروض مسبقة أو توابع لقضية أساسية لا يمكن أن تحذف ، وتمكننا كفاءتنا المعرفية من إدراك القضية الجوهرية

التي لها أهمية دلالية للنص كله ، وبالتالي لا يجوز أن تحذف المعلومة التي تتضمنها هذه القضية. ويلزم هنا مراعاة وضوح العلاقة بين الجزء المحذوف والجزء الأساسي القائم ، وأن أساس الحذف هو إدراك جوانب النص، وتحديد قيمة المعلومات .

أما القاعدة الثالثة فهي قاعدة التعميم، ويتم حذف معلومات أساسية أيضاً ، حيث يمكن أن تحل قضية جديدة شاملة محل قضايا عدة، يحل تصور علوي مشترك محل عدد من التصورات الجزئية.

ويلاحظ هنا أن عمليات التعميم يطلق عليها مصطلح " التجريد "، ولا تحظى الخواص المميزة للقضايا في هذا المستوى باعتبار كاف .

وأخيراً قاعدة التركيب أو الإدماج ، وتعني أن تحل معلومة جديدة قائمة . ويلاحظ هنا ضرورة وجود ترابط ملازم بين " التصورات"، ولا يلزم أن يوجد التصور الكلي أو الشمولي حتما في النص، بل يستنتج من عدد من التصورات القائمة في سلسلة القضايا الواردة ، أي أنه يستخلص من عناصر النص ذاته ، ويشترط حينئذ ألا يفقد النص مضمونه الأصلي أو المعنى الحقيقي الفعلي، أي ما يسمى " تيمة النص " ويشترط كذلك أن تعمل هذه القواعد بصورة محددة، فهي ليست معيارية. وتؤدي هذه النظرة للقواعد الكبرى – في رأي فان دايك – إلى نتيجة، مفادها أن عدداً كبيراً لا نهائياً من نصوص " محسوسة " يمكن أن يشكل أساس بنية كبرى محددة ، فتحدد البنية الكبرى الكم النصي، أي كل النصوص التي لها المعنى العام ذاته[65].

فهذه القواعد تستند إذن إلى أسس منطقية – دلالية – معرفية في المقام الأول ، مما جعلها تتصف بالعمومية وعدم الثبات (المعيارية). إنها تمثل أسس تنظيم واختصار للمعلومة ، يمكن أن تستخدم بصورة مغايرة لأشكال نصية مختلفة وفي سياقات تداولية متباينة .

وفي الحقيقة ليس من المنطقي بعد هذه الملاحظات التي قدمناها ودون الخوض فى تفصيلات أخرى تتعلق بالعناصر التي استقاها فى نموذجه من علوم مختلفة ، إذ لا يتسع المقام لها ، أن نفهم أن إطلاق مصطلح " نحوية " على نموذجه التحليلي يعني تقديم المكون النحوي الذي يعني بالعلاقات بين العلامات على المكون الدلالي الذي يعني بالعلاقة بين العلامات والمعاني والواقع الخارجي والمكون البراجماتي الذي يعني بين العلامات ومستخدمي هذه العلامات ، وكذا العلاقات بين المنطوقات اللغوية وعمليات الاتصال والتفاعل ، بل على النقيض من ذلك تماماً ، فقد قدم المكونين الدلالي - البراجماتي ، لأن مدار الأمر هنا - كما قال - لا يتعلق بصحة البنية تركيباً واكتمالها دلالياً ، بل بإصابتها أو عدم إصابتها ، بصلاحيتها أو عدم صلاحيتها، قبولها أو عدم قبولها، وهذه معايير تتجاوز أطر النحو والدلالة بمفهوم تقليدي[66].

الاتجاه الثالث

التحليل الدلالي التوليدي

على الرغم من إصرار بتوفي أيضاً على أن تظل نظرية التحليل نحوية الأساس، إلا أن انطلاقه من ضرورة التعامل مع النص بوصفه وحدة كلية قد تطلب أن يستقي نموذجه عناصر كثيرة غير نحوية، عناصر دلالية ومنطقية ورياضية وبراجماتية وغير ذلك في محاولة لوضع نموذج معقد يعقد توازناً بين مكونات عالم خارجي محتمل يطلق عليه " بنية العالم " وعالم إبداعي فعلي يطلق عليه " بنية النص ".

ويلاحظ - ابتداء - أن الشق الأول من نموذجه يسخر مكونات النموذج التحويلي - التوليدي الذي وضعه تسومسكي ، إذ إنه لم يتحول

عن جوهره ، الذي يتمثل في ضرورة أن يكون النحو قادراً على توليد كل الجمل الممكنة في لغة معينة من خلال استخدام عدد محدود من القواعد، ويعني الاتفاق في هذا المبدأ اعتماد بتوفي على تلك القواعد التحويلية التي استخدمها تشومسكي في تحليله ، غير أنه يخالفه في ضرورة توسيع المكون الدلالي من خلال عدم نشأة التفسير الدلالي عن المكون النحوي ، وعدم الاقتصار على عدد قليل من القواعد التوليدية وإدراج المكون البراجماتي في عملية التحليل من خلال الاستعانة بتصورات معرفية ومنطقية وفلسفية عميقة لبيان كيفيات الانسجام بين دلالات خارجة عن النص ودلالات حاضرة فيه وإبراز التفاعل بين بنية النص الخلاقة والعوالم المحتملة التي تتعلق بها .

ويضيف بوجراند / درسلر عن تلك النظرية النصية الموسعة التي اقترحها بتوفي بأنها محاولة لتوزيع أو تقسيم الجوانب المختلفة من خلال وسائل تمثيل مستقاة من المنطق الصوري (الشكلي) وقد تضاعف عدد مكوناتها ، وتعقدت في أثناء تطوير النظرية بشكل مستمر، إذ استمر الميل إلى إدخال عناصر أخرى، تتعلق بمستخدمي النص أكثر من النص نفسه بوصفه عملاً خلاقاً مستقلاً ، فمثلاً أسس المعجم الذي يضم في الأصل أقل قدر من قائمة المفردات المحددة للنص المطـروح يضـم دائماً " معرفة حياتية " لها أهمية أكثر بالنسبة لتنظيم العالم بوجه عام ، ولا تتضح منطقية مضمون النص إلا حين يراعى تفاعله مع المعرفة المسبقة لمستخدمه(67).

لقد انتقد بتوفي أيضاً تركيز عمليات الوصف في الأنحاء السابقة حتى النحو التحويلي التوليدي ، على الكشف عن الكفاءة اللغوية للمستمع المثالي ، وأهملت إلى حد بعيد الكفاءة اللغوية للمتلقي . وليس من المعقول أن يستمر هذا النهج في أية نظرية نصية لغوية لا تفرق بين

دور عملية التفسير ودور عملية التأليف في تحقيق فهم أفضل وتفسير أدق للنص . ذهب بتوفي إلى ضرورة أن يحقق النموذج التعادل بين الكفاءة اللغوية للمتكلم والكفاءة اللغوية للمستمع . ويرى أن عرض أو تمثيل الكفاءة اللغوية لكل من المتكلم والمستمع لا تتصور إلا إذا عبر عن كفاءتهما على نحو آخر، أي أن نصف كفاءة كل من المتكلم والمستمع على المستويين ؛ مستوى التأليف ومستوى التحليل، بحيث يمكن أن تلاحظ عملية التفاعل بين النص والمتكلم من جهة، ثم بين النص والمستمع من جهة أخرى ، أي نموذج تبرز فيه كل صور التفاعل بين عناصر الاتصال(68).

يعني ذلك أنه يرى ضرورة وضع نموذج نحوي تحليلي تتحقق فيه كفاءة المتكلم على نحو منفصل من كفاءة المستمع ؛ وذلك لأنه يرجع وقوع عمليتي التأليف والتفسير في اتجاهين متضادين، فبينما يبدأ المتكلم من الفكرة (يعني أو المضمون) ثم يصوغ بنية التتابع (بنية النص)ن يبدأ المستمع من بنية التتابع الجاهزة ليصل إلى المعنى. وهذا وجه ظاهر من وجوه الخلاف بين مبادىء نظرية فان دايك ونظرية بتوفي . وينبغي في هذا السياق أن نشير إلى أن قضية وضع نحو يعني بوصف كفاءة المستمع (المتلقي) ماتزال في مراحلها الأولى ، إذ مايزال كثير من المشكلات التي تواجه التصورات المعرفية الأساسية فيها موضع المناقشة والبحث ، ويتطلب إيجاد حلول مقنعة وكافية لها جهود عدد كبير من الباحثين لسنوات طويلة ليس في علم النص فحسب ، بل في العلوم الأخرى التي تعد القضايا المعرفية فيها قضايا محورية .

ومن المفيد هنا أن نبه إلى أن بتوفي يعادل بل يرادف في مواضع كثيرة في نظريته بين مصطلحي الجملة والنص ، ولا يرى قيمة للمفاضلة بين نحو الجملة ونحو النص . فلكل حدوده ومفاهيمه وأهدافه

ووسائله . بيد أن ذلك يؤدي إلى اضطراب وعدم تفهم للفروق المنهجية المحورية بينهما . وفي الحقيقة لا يختلف نهج فان دايك في الإلحاح على وصف نموذجهما بالنحوية ، وإن كانت المكونات النحوية في نموذج بتوفي أكثر تشعباً وبروزاً . ويمكن أن يتضح ذلك من قول بتوفي في تحديده لمكونات نموذجه ، يجب أن يتكون ذلك النموذج من الأساس النظري والمكونات والجوانب التي أقيم عليها وصف الجملة أي يقاس الوصف النحوي على الوصف النحوي للجملة . ويرى أيضاً أن حدود الوصف " النحوي " للنصوص لم يحدد بعد تحديداً دقيقاً . ويمكن أن نعده بمعنى " الوصف النحوي السياقي للنص " أي ذلك الوصف الذي لا تستند فيه إلا إلى تلك المعلومات التي يمكن أن تستخرج من النص من خلال معارف نحوية . النحو إذن يضم المعجم ذاته أيضاً . وينشأ عن ذلك الربط بين الجانبين النحوي والدلالي تحول إلى شكل جديد للوصف، إذ تتسع حدود هذا الوصف بقدر ما يمكن أن يتوسع في حدود مجالات المعلومات الممكن اختزالها في المعجم . ويشكل الوصف النحوي – الدلالي للنص محور الوصف النحوي التركيبي الكامل في الوقت ذاته[69].

وأظن أنه بعد هذا الإيضاح لا يتناسب إطلاق وصف نموذجه بأنه وصف نحوي مع محتواه ، إذ يتشكل ذلك النموذج من المكونات الأساسية التالية :

- المعجم ، ويتكون من معجم الأساس (للمعاني الأساسية). ومعجم إضافي (للمعاني الإضافية).
- النحو ، ويتكون من قواعد توليد لتمثيل غير أفقي للنص وقواعد وتحويل لبيان التحقيق الأفقي للنص .
- التمثيل التوسيعي الدلالي ، ويتضح فيه أوجه ترابط معقدة بين عوالم لغوية متحققة وعوالم غير لغوية محتملة.

وقد أشرنا إلى أن عملية التفسير عملية معقدة تستلزم تعميق مفهوم التمثيل الدلالي بحيث تتسع مكوناته بتعدد وظائفه ، وهو ما فعله بتوفي ، إذ وسع ذلك المفهوم، فجعله يضم مجموعة من التصورات البراجماتية إلى الحد الذي يستحيل معه الفصل بين المكون الدلالي والمكون البراجماتي ، فقد جمع بين مكونات بين سياقية أو داخل السياق التي توصل بأنها مكونات دلالية ومكونات سياقية اتصالية تقع خارج النص . فقد ذهب إلى أنه لا يكفي في تحليل العمل الإبداعي (النص) الكشف عن العلاقات الداخلية التي تمتد داخل النص وتظهر في المعاني الأساسية ومعاني أبنيته فحسب ، بل يجب أن يتسع ذلك التحليل ليضم تلك المعاني الخارجة عن النص تلك التي يحيل إليها النص وهي ما يطلق عليها .. المعاني الإضافية أو الإشارية أو الإحالية .

وهكذا فإن النموذج الذي اقترحه بتوفي تتجاوز مكوناته وتصوراته وأهدافه النماذج النحوية الأخرى التي استخدمت لوصف الجملة وتحليلها ، إذ إنها تشترك جميعها في الالتزام بالمكونات الفعلية المتحققة في الواقع اللغوي ، وهي سمة فارقة لإيجاد الجملة . أما نموذج بتوفي فيطرح شكلاً من أشكال التوازي بين مكونات بنية واقعية ومكونات بنية محتملة أو كما يقول بوجراند / درسلر : حاول بتوفي أن يطرح " صيغة نموذجية أو معيارية " في هيئة ترابط منظم مثالي ، بالإضافة إلى " صية لغوية طبيعية " تعكس النص في الواقع ، وهو ما أطلق عليه " بنية النص " في مقابل " بنية العالم "، ويفترض هنا تراسل محدد بين البنيتين[70].

على أية حال يذهب بتوفي إلى أن الوصف النحوي ــ الدلالي للنص في نموذجه يتم من خلال عميتين أساسيتين متقابلتين، هما عملية تأليف النص أو تكوينه وعملية تفكيك النص أو تحليله، ويرى أنه يمكن

أن يوصف البناء المحتمل للمعجم الذي يشكل مكوناً حيوياً مهماً في نموذجه الوصفي التحليلي بشكل موجز على النحو التالي :

- تتحدد الوحدات المعجمية المحددة أو الفعلية (وبمعنى أدق : القراءات المختلفة لهذه الوحدات) في المعجم من خلال وحدات دلالية مجردة (يشار إليه بالرمز K لمكون L - Komponente).

- تقدم تمثيلات الوحدات المعجمية المحددة أو الفعلية وتمثيلات الوحدات الدلالية المجردة في صورة وظائف جملية (أو موضوعية)، وهي تضم عناصرها المتمثلة في وحدة الدالة / الوظيفة الأساسية ورموز العناصر الأساسية ، والمقولات المجردة للحالات الإعرابية، ومعلومات الربط، وأوجه فصل ذات علامات أو مجموعة علامات نحوية دلالية ، توجه " إمكانات الربط المختلفة " للوظيفة الحملية / الموضوعية .

- للمعجم دور جوهري في عمليتي التأليف والتفكيك ، إذ إنه يؤدي وظيفة قاموس ثنائي اللغة ، ويتشكل من مجالين : الأول وتكون فيه الوحدة المسيطرة " التمثيل الدلالي "، ويكون المعجم الأساس لعملية التأليف ، والثاني : وتكون فيه الوحدة المسيطرة " الوحدة المعجمية الفعلية "، ويشكل المعجم الأساس لعملية التفكيك .

- يضم المعجم – بناء على ما تقدم – أشكالاً متباينة من الترتيب أيضاً التي يحتاج إليها سواء عند عملية التأليف أو عملية التفكيك. وتتضح أشكال الترتيب من خلال العلاقات المختزنة في وحدات المعجم.

- تعد عملية الوصف النحوي – الدلالي لنص ما – من جهة المستمع . عملية تفكيك لذلك النص (Dekomponierung) ويمكن التأكد من تلك العملية على أسس توليدية – معروفة من خـــلال عملية إعادة التأليف (Rekomponierung) بينما يطلق على عملية إنتاج النص – من جهة المتكلم – عملية تأليف النص (Komponierung)(71).

لقد اتسع مفهوم الوحدة المعجمية هنا في إطار تطور جديد للأدوار التي يمكن أن يقوم بها المعجم ، فهي مشيرات إلى دلالات وعلاقات ومقولات ، أي تمثل شبكة من العلاقات النحوية – الدلالية.

ويقابل التمثيل التجريدي في عملية التفكيك التمثيل الفعلي في عملية التأليف. ويجب أن يوضع في الاعتبار أن الجزء الخاص بتأليف النص كما يتضح من تحليلاته وكما أشار هو نفسه إلى ذلك مراراً يرتكز على نحو الجملة ، واستخدم في تحليلاته عدداً من القواعد التحويلية التي وضعها في نظام متسق ويضم :

- تحويلات موفولوجية ومورفيمية .
- تحويلات نحوية محضة .
- تحويلات معجمية – نحوية .
- تحويلات توليدية.
- تحويلات دلالية – توليدية.

كما عني بإيضاح الخطوات المحددة التي تكشف عن أسس المركبات المتدرجة والمتشابكة ، وأوجه ربط المركبات المتدرجة والمتشابكة وأوجه ربط المركبات والمحولات . ويعتمد في ذلك كله على التراث النحوي التقليدي والأنحاء التحويلية التوليدية ، ولكن بعد إعادة تنظيم مقولاتها وتصوراتها للوصول إلى نظرية نصية صالحة للتطبيق على عدد غير محدد من الأنماط النصية وتقديم رؤية واضحة عن عمليات الإنشاء أو الإبداع وبخاصة عمليتا الاختيار والتنظيم.

وقبل أن ننتقل إلى تحليل مفصل للمكونين الآخرين في هذا النموذج نعرض باختصار المراحل أو العمليات التي يمر بها التحليل النحوي – الدلالي للوصول إلى أسس التأليف . يذهب بتوفي إلى أن

المرحلة الأولى من التأليف تتكون من إنجاز عمليات ليست لغوية فحسب ، إذ تتوزع هنا محمولات الأساس النصي على نحو متدرج داخل أسس نصية لوحدات التأليف ذات الطبقات المتباينة . وينتهي ذلك التوزيع حين يتم تتابع الأسس الذي يمكن أن يعقب العمليات التي أنشأت وحدات التأليف الفعلية ذات الطبقة الأولى ، أي جمل النص ، أو ينبغي الإشارة إلى أن تلك العمليات هي عمليات نحوية أساساً).

وحين ينتقل إلى عمليات المرحلة الثانية من التأليف يبدأ بإيضاح أن أسس المركبات المتدرجة تنبثق من محمولات أسس النص النهائية ، ويطلق على المركبات المتدرجة " أسس المكونات ذات الطبقة الأولى "، ويشار إليها برمز الجملة (S) مع مشير تحتي ، وتتكون أسس النص النهائية من فئات (أو مجموعات) من المحمولات بينما تتكون أسس المكونات من ابنية مكونة من هذه المحمولات مع إضافة محمولات مكملة محددة[72].

إن البدء بالبنية النحوية في عملية الوصف هنا لا يعني استقلال المكون النحوي عن المكونات الأخرى في النموذج التحليل لدى بتوفي، بل إنه لا ينفصل في عمله عن المكون الدلالي ، فإذا كانت توليدية النص لديه ترتكز على الوصف النحوي في الظاهر مما يجعلها أقرب إلى نحوية تشومسكي فإن مقولات الأساس والترابط والعلاقات المتدرجة والتمثيل المضموني وكفاءة المستمع والمصاحب السياقي والاستمرارية النصية وغيرها تؤكد غلبة العناصر الدلالية - البراجماتية في نموذج بتوفي كما هي الحال لدى جراند / درسلر وفان دايك .

وقد يتأكد ما ذهبنا إليه من أن منهجه يندرج تحت مناهج نحو النص إذا عرضنا بعض الملاحظات حول نموذجه التحليلي . ويلاحظ - ابتداء - أن ما أطلق عليه أساس النص يمكن من عملية تمثيل العلاقات

المضمونية أم الشأنية للنص من جهة، ويقدم أيضاً العنصر الأساسي للعمليات المشكلة للجملة - النص من جهة اخرى، وكذلك توصف تلك العمليات التي تنطلق من أساس - النص إلى النص - السطحي (أو سطح النص) بأنها عملية تمثيل البنية المتدرجة للنص . ويلاحظ كذلك استخدام مصطلح التتابع النصي المصاحب في عملية التأليف ، إذ يكون أساس - النص مصاحباً سياقياً بشكل مستمر ، حين يمكن أن تنتظم المحمولات في شبكة مترابطة نحوياً .

إن هذه الرؤية تقدم صورة واضحة عن الترابط بين التشكيل النحوي الظاهري الذي يرتكز على علاقات نحوية أساساً والتمثيل الدلالي المفهومي الذي يعمل مع تلك العلاقات الظاهرة في بنية داخلية والعلاقات المختزنة داخل المعجم والعناصر المعرفية ـــ البراجماتية التي تنظم العلاقات بين اللغة (أو التكوينات اللغوية أو أبنية النصوص) وعمليات الاتصال والتفاعل .

ويتشكل النموذج الذي اقترحه بتوفي من مكونين جوهريين يحددهما على النحو التالي :

- المكون النحوي (GK) ويجري العمل به مع التمثيلات الدلالية - المفهومية المعيارية (المنطقية)، وتوجب هذه العمليات ثلاثة أنظمة من القواعد ؛ القواعد التي تحدد بناء التمثيلات المنطقية ، والقواعد التي تلحق التمثيلات الدلالية المفهومية المطابقة بالنصوص المدروسة، وأخيراً القواعد التي يشتق من خلالها النصوص الممكنة من تلك التمثيلات.

وحتى يمكن أن يوضع نظام دقيق لتلك القواعد يرى بتوفي أنه يجب أن تحل المهام الأساسية التالية :

- تمثيل واضح لأوجه وصف – الموضوع التي تقوم بوظيفة عناصر أساسية في صورة تمكن من كل العمليات الدلالية – الماصدقية.
- تركيب تلك المحـاور – القضوية التي تقدم تمثيـلات غير متناقضة للأحداث والحقائق .
- ضمان عملية تمييز متدرجة لتلك المحاور القضوية (ذات أبنية عليا زمنية ومحددة للصيغية وأدائية).
- أخيراً إعداد نظام للعناصر المترابطة التي توجد بين القضايا المميزة والتمثيلات المفهومية للنص .

وتعد المهام الثلاث الأولى مهام منطق ــ المحمولات الصيغي بمفهوم واسع لــه ، بينما يعني المنطق القضـوي الصيغي بالمهمــة الأخيرة، وكذلك نظرية الجدل ونظرية الاستدلال ، وإن لم ينظر إلا إلى كم محدد من القضايا ، بيد أن نحو النص (أو منطق النص) في صورته النهائية لا يجيز أية قيود خاصة بالقضايا[73].

أما المكون الدلالي (SK) فتكمن مهمته في إلحاق نماذج ما بوصفها ماصدقات بكل نص في عالم ممكن من خلال تمثيلات المفهوم – النصية، تلك الماصدقات تتبع السياقات الواردة فيها، ويوجب الإجراء الواضح لتلك المهمة وضع نظام قواعد يمكن من الوصول – إنطلاقاً من التفسير الدلالي الماصدقي لتمثيلات العناصر الأساسية ، غير المحاور القضوية البسيطة والمميزة – إلى تحديد التفسير الدلالي الماصدقي للتمثيل المفهومي الكامل للنص.

وتعد هذه المهمة أيضاً – في رأيه – مهمة غاية في التعقيد، حين يقتصر التفسير على أنماط نصية محددة ، بل إن هذا التعقيد يصل إلى قدر كبير لا يدرك مداه حين نتعامل مع نصوص استعارية / رمزية[74].

ويلاحظ – بناء على ما تقدم – من إيضاح لمهام المكونات الأساسية في نموذجه والقواعد والتحويلات والتمثيلات التي تندرج تحت كل مكون أن الاشتغال بالقضايا الدلالية انعكس في دقة بناء المكون النحوي ، وترجع ميزة ذلك التطور إلى أن التشكيل أو الإعداد النهائي للمكون الدلالي يشترط تشكيلاً كاملاً للمكون النحوي .

ويلاحظ أيضاً أن القدرة الوظيفية لكل من المكونين النحوي والدلالي تستند – في رأيه – إلى المعجم سعياً إلى تحقيق متطلبات كبرى، إذ إن المعجم – وفقاً للمهام التي أشرنا إليها من قبل – يشكل أساس آلية نظرية (بنية النص – بنية العالم). كما أن توسيع الوصف والتحليل لا ينطلق من المستوى النحوي (المكون النحوي)، بل من المستوى الدلالي الشمولي (المكون الدلالي البراجماتي) الذي يجيز تفسيرات دلالية – ماصدقية للنصوص في إطار ما أطلق عليه " نظرية نصية جزئية " والتفسير الدلالي – الماصدقي للتمثيل المفهومي الكامل للنص .

بينما يقوم نموذج فان دايك التحليلي على عمليات أربع أساسية، تتعلق الأولى بطرح جزء من المادة والثانية بحذف بعض المعلومات والإبقاء على بعضها الآخر ، والثالثة بتحويل المادة إلى تصور أكثر عمومية ، والرابعة بخلق مادة جديدة لعرض التمثيل الدلالي بصورة أكثر تماسكاً ، يرتكز نموذج بتوفي التحليلي (الذي يستند إلى المكونات الثلاثة الأساسية أيضاً ، أعني المكون النحوي والدلالي والبراجماتي) على عمليتين محوريتين ، هما عمليتا التأليف والتفكيك للكشف عن الكيفية التي يحقق بها منتج النص تعادلاً بين عالمين : عالم النص وعالم خارجي أو بين بنيتين : بنية فعلية إبداعية وبنية خارجية محتملة .

الاتجاه الرابع

تجزئة النص

يولي منهج فاينريش عناية أساسية بأوجه الترابط التي تتحقق على مستوى الجملة ، برغم أنه يزعم أن ذلك ليس كافياً وينبغي تجاوزه إلى أوجه الترابط النحوي على مستوى النص للوصول إلى تحديد دقيق لبنيته الكلية المتماسكة ، ولكن نظرة متفحصة للمقولات التي استخدمها والإجراءات التحليلية التي اتبعها ترجح استناده إلى مقولات وتصورات الأنحاء التقليدية وبخاصة النحو التبعي، وإن حاول في بعض مواضع في عمليات الوصف أن يتجاوز أطرها بتوظيف مبادىء أكثر عمومية وشمولاً إلا أن محاولته - في حقيقة الأمر -تظل محاولة لإعادة النظر إلى الجملة وتتابع الجمل والنص انطلاقاً من مستوى الجملة .

وهكذا فالمكون النحوي في نموذجه يحتل الصدارة، وإن كان يلاحظ أنه استخدم المكونين الدلالي والبراجماتي ، ولكن بصورة محدودة خلافاً للاتجاهات الأخرى التي فصلناها ، وأنه ألح على أن نموذجه يندرج تحت النماذج النصية ، لأنه لابد أن يتعامل النص الذي يعد - في رأيه - تكويناً حتمياً ، راسخة أجزاؤه ، أي أنه تكوين تحدد أجزاؤه بعضها بعضاً، لأنها ثابتة متضافرة[75].

هكذا فهم فاينريش النص ، فالجملة في النص لا تفهم في ذاتها فحسب، وإنما تسهم الجمل الأخرى في فهمها ، وهذا يبين أن الجملة ليست وحدها التركيب الذي نحدد به المعنى ، وإنما نحدد المعنى أساساً من خلال النص الكلي الذي تتضافر أجزاؤه وتتآزر .

تحديد المعنى عند فاينريش يتحقق إذن من خلال ما يسمى

بوحدة النص أو التماسك الكلي للنص ، وهو - كما يرى سوينسكي - يعتمد أساساً على السياق الذي يقدم من خلاله معلومات معينة، أي على علاقات دلالية توصف بالتماسك ، فالجمل وأشكال القول الأخرى والمنطوقات اللغوية بتماسك بعضها مع بعض دلالياً من خلال المعلومات التي يقدمها النص بحيث لا يجد المستمع أو القارىء فراغاً أو ثغرة عند توصيل المعاناة[76].

لقد دافع فاينريش عن ضرورة التحول إلى التحليل النصي، فلا يمكن أن يكون علم اللغة إلا علم لغة نصي، بمعنى أن كل بحث لغوي نصي يجب أن يبدأ به كإطار الوصف، ويبرز هنا الترابط التركيبي للنص وسياق الفهم ، كما أنه قد سعى إلى إبراز المعنى اللغوي النصي من خلال دراسة تميز من الناحية الوظيفية بين وسيلة عائدية محددة (anaphorisch) أي الإشارة إلى متقدم، ووسيلة خلفية (Kataphorisch) أي الإشارة إلى متأخر.

إن منهج تجزئة النص (Textpartitur) ليس إلا محاولة لتقديم وسيلة بسيطة لقياس علاقات التشابه والتحاور والتقابل وغيرها من العلاقات النحوية - الدلالية الأساسية ، بين الجمل المتجاورة في نص ما في إطار مفهوم " تماسك النص "، وقد اتخذ التحليل فيه صورة إجراءات تنظيمية تقوم على الوصف اللغوي الشكلي أساساً وإن كان المدخل إلى ذلك وصف العلاقات القائمة بين المفردات داخل الجمل بهدف تحقيق أوجه التعالق بين تلك الأبنية الصغرى والوحدة الكلية للنص .

ويذهب شيلنر في تحديد هذا النموذج ومكوناته وإجراءاته إلى أنه نموذج من التحليل الذي تتكون أجزاؤه من النص ، موضع التجزئة وسطوره التي تتشكل بتحديد نظري نحوي لهذا النص حيث يهدف من ذلك كله إلى وضع نظرية لغوية للكشف عن قيمة النص بعوامل مساعدة،

إن هذين العنصرين (اي مكونات النص وتحليل الكلمات) يتضمنان تحليلات تركيبية نحوية بناء على أجناس متعددة ، مثل الإيجاب والسلب والإفــراد والجمع وأدوات التعريف والتنكير والبناء للمعلوم والبنــاء للمجهول وموقعية الفعل وتمام الفعل ونقصانه، وينبغي للوصول إلى نتائج مؤكدة – في رأي شيلنر أيضاً – إكمال هذا التصنيف التركيبي بتصنيفات صوتية ودلالية تضاف إلى التصنيفات النحوية السابقة[76].

ونضيف هنا إلى أنه إذا كان منهج تجزئة النص يرتكز على توزيع أفعال النص ودلالاتها ووظائفها وعلاقاتها فإن ذلك لا يحول دون القيام بتجزئة لأقسام الكلام الأخرى كالأسماء والصفات والمكونات الحرفية والظرفية والأدوات وغير ذلك . وتجدر الإشارة هنا – ابتداء – إلى أن الوصف الأساسي يتم في شكل جزئين متطابقين يمثل الجزء الأعلى (أو السطر الأعلى) النص وأجزاؤه ، ثم يرد تحته تحليل الكلمات وأجزاء الجمل ، ويمكن أن يجزأ الوصف في طبقة أخرى حيث يقع التحليل وفق مستويين ، مستوى أقسام الكلام من الجهة التي يطلق عليها في الغالب المقولات (الأجناس) النحوية ، ووفق عناصر الجملة من جهة أخرى . أما التحليل وفق أقسام الكلام فيعد بحق تحليلاً نحوياً للجملة ، بينما يعد التحليل وفق عناصــر الجملة تحليلاً شــبه منطقي للجملة.

ويسير التحليل في نهج تجزئة النص استناداً إلى الأفعال في البداية ، بتقسيم أو تجزئة النص وفق أفعال ، بسيطة كانت أو مركبة، ويوضع أمام كل فعل رقم يحدد موضعه من النص ، ويكتب الفعل بحروف مائلة إذا كان بسيطاً ، أما إذا كان مركبا فيكتب الفعل الأساسي فقط بحروف مائلة ، وإن كان ينظر إليه على أنه وحدة دلالية غير متجزئة .

ويلاحظ هنا أن تجزئة أفعال النص البسيطة والمركبة تستند إلى

وجهات نظر متباينة يستوضح فيها عن المعلومات النحوية التي تتضمنها أو تحاط بها في تجاور نصي مباشر (أي ليس المعلومة المتمثلة في بنية الكلمة فحسب ، بل المعلومة الخاصة بالزمن أيضاً على سبيل المثال). وتوضع في الاعتبار أيضاً المعلومة النحوية التي تتقدم الفعل أو تتبعه في تجاور نصي تبعي ، مثل المعلومة الخاصة بالشخص النحوي الذي يتضمنه ضمير الشخص....[78]

لقد عنى فاينريش بما أطلق عليه " إشارات توجيه الاتصال في النص" ومنها ضمائر الشخص والإشارة والملكية وأدوات التعريف والتنكير ومورفيمات الأزمنة وغيرها من الإشارات التي تقوم بوظيفة نصية محددة ، فالأدوات علامات تركيبية يستخدمها المتحدث ليبين للمتلقي على أي وجه ينبغي أن يقيم ربطاً داخل النص . ولمورفيمات الزمن أيضاً وظيفة إشارية ، إذ يوجه المتحدث من خلالها تلقي السامع للنص . ويفرق فاينريش بين أزمنة – قص ، ينبغي أن توجه السامع إلى موقف تلقٍ أكثر توتراً ، وأزمنة سرد تشير عكس ما سبق إلى موقف تلقٍ أخف توتراً . وتشكل الانتقالات الزمنية (أي تبادل الأزمنة) أهمية خاصة للاتصال، إذ إنه ينسب إليهما توجيه الاتصال ضمن المورفيمات الأخرى. ولذا أدخلت في علاقة مع موقف الاتصال وشركاء الاتصال[79].

وهكذا يتضح أنه على الرغم من تركيز فاينريش على تجزئة النص وفق الأفعال ، فإن العناصر النصية الأخرى لها دور جوهري في التحليل . وإذا كانت تجزئة الأفعال تقوم على التقسيم الذي استقر في النحو التبعي ، مما يؤكد استناده إلى معايير (أو بارمترات) نحوية مختلفة في الأساس ، فإن ذلك لم يحل دون وضع هذه المعايير الجزئية في إطار تصور شمولي تحكمه قواعد الاتصال ومكوناته وأهدافه .

ويلاحظ أن فاينريش قد اختار هنا فكرة الثنائيات في التحليل

النحوي ، إذ نجد معايير التحليل ثنائية في الأغلب مثل الإثبات والنفي والإفراد والجمع والبناء للمجهول والبناء للمعلوم وفعل ثنائي القيمة وفعل أحادي القيمة ، وتمام الفعل ونقصانه وحال تحقق وحال احتمالي ومنظور خلفي ومنظور أمامي وزمن سرد وزمن قص وغير ذلك . ويذهب كلماير في وصفه لهذا المنهج إلى أن فاينريش قد اضطلع بمحاولة تحليل نصي على أساس نظرية التبعية ، أي توجيه الفعل، حيث حصر نفسه في إدراك ما يسمى بإشارات توجيه النص ، وقد سجل ذلك بصورة متصلة في صورة تجزئة النص على أسطر مختلفة إلى جانب الإشارات السابق ذكرها كالضمائر والأدوات والأزمنة والعدد وتكافؤ القوة .

وتسجل تجزئة ثانية ، يطلق عليها تجزئة الانتقال النصي، انتقالات (أو تبادلات) متماثلة وغير متماثلة من فعل إلى فعل في النص. وترجع أمثلة فاينريش سيادة الانتقالات المتماثلة ، إذ توصف الانتقالات المتماثلة بأنها إبلاغية (بالمفهوم المستخدم في نظرية الاتصال) للسامع بوجه خاص ، ويسهم نوعا الانتقال – لدى فاينريش – في تحقيق نصية النص[80].

استخدم فاينريش مصطلح " قوة الكلمة أو التكافؤ أو القيمة " كما ورد في النموذج الذي وضعه تنيير ، ولكنه يغير في تصنيف الأفعال تغييراً طفيفاً ، فيفرق من قوة الفعل على مستوى اللغة ، حيث يتحدد عدد العناصر التي يسيطر عليها الفعل على نحو حتمي (أي في بنية مفترضة) وبين قوة الفعل على مستوى الكلام حيث يتحدد عدد العناصر التي يسيطر عليها الفعل ونوعها في النص المحلل (أي في بنية نصية فعلية)، وليس من الضروري أن يتطابق النوعان. ويضع الفعل الأحادي القيمة في مقابل الثنائي القيمة، والثنائي القيمة في مقابل الثلاثي القيمة.

لقد عنى بالتقسيمات المختلفة للأفعال عناية كبيرة وإبراز العلاقات بينها وبين المكونات الأخرى التي ترتبط بها ارتباطاً مباشراً أو غير مباشر رافضاً الانخراط في الخلافات النظرية حول تلك الأجناس النحوية ، ومؤكداً على أن مبدأ التوزيع يرجح أن منهج تجزئة الأفعال لا يسوغ استقلال الجملة . إنه يعالج العلاقات بين الأفعال على امتداد النص المدروس. فتحدد سماتها ومواقعها ووظائفها لإثبات أوجه الترابط بينها، بحيث يمكن – كما يقول فاينريش – أن يتكشف ذلك الترابط بين فعل في الجملة التاسعة وفعل في الجملة الخامسة من خلال منظور النظرة القبلية في مقابل النظرة البعدية مثلاً ، بل يرتبط فعل الجملة الخامسة ذاته مع فعل الجملة الثلاثين من خلال ثنائية : فعل يشغل الموقع الثنائي في مقابل فعل يشغل الموقع الأخير أو المقدمة[81].

وقد اختار فاينريش تقسيماً للأزمنة يتلاءم مع منهج تجزئة النص، فالأزمنة – في رأيه – وسائل ربط أو وسائل لتحقيق الترابط أو التماسك النصي، تجمع بين الإجبارية والاختيارية ، إذ لا يجوز الاستغناء عنها في تشكيل النصوص ، ولكن للمتكلم الحرية في أن يختار بين عدة أزمنة للتعبير عن مقاصد في مواقف الاتصال المختلفة. وتقسم الأزمنة إلى أزمنة سرد ؛ وهي أزمن الحال والمستقبل والزمن التام أساساً ، وأزمنة قص ؛ وهي أزمنة الماضي والماضي المركب (البعيد) والشرط، وتوصف النصوص التي تسيطر أزمنة السرد فيها " نصوص سرد " بينما توصف النصوص التي تسيطر فيها أزمنة القص " نصوص قص ".

وتقسم الأزمنة أيضاً إلى زمن استرجاعي (قبلي) وزمن توقعي (بعدي)، فأزمنة الاسترجاع تستدرك أو تسترجع معلومة تقدمت ، وأزمنة التوقع تقدم معلومة مسبقاً، الأمر إذن يتعلق بمفاهيم نسبية تتصل بالعلاقة بين زمن النص وزمن الفعل أو الزمن الذي يحدده السياق

والزمن الذي تحدده الصيغة . أما الأزمنة الصفرية فلا يفرق فيها بين زمن النص وزمن الحدث . ويلاحظ هنا أن الأزمنة نسبية ، إذ لا توجد حدود صارمة بينها، كما أن للغة منطقها الخاص في التمييز بين الأزمنة، قد يتعارض مع حدود المنطق الحادة .

وفي الحقيقة لا تخرج هذه المحاولة في مجملها على المعايير النحوية التي عنيت الأنحاء التقليدية بتطويرها ، فإذا كان فاينريش في إطار تصوره للنص على أنه تعبير منطوق (أو منطوق لغوي) مستمر أو متقطع بدرجة لا تذكر ، تدعمه تفاعلات تواصلية مختلفة بين شركاء الاتصال ، قد أدخل معايير دلالية - براجماتية ضئيلة ومحسوبة ، وهو لم ينكر ذلك، بل إنه ذهب إلى أنها محاولة أولية محدودة يجب أن تستكمل بتجزئة نصية موروفولوجية ودلالية إلى جانب التجزئة النصية لتقديم نموذج تحليلي أكثر قدرة على التعامل مع عدد لا محدود من النصوص . إن كل تجزئة نصية فعلية محددة لا تعدو أن تكون اختياراً معيناً يختاره الباحث للإجابة عن تساؤلات محددة .

فلا يقرر في إطار هذا المنهج مسبقاً وجهات نظر بعينها يجب أن توضع في الاعتبار أو أي ترتيب يجب أن تنظم من خلاله إجراءات التحليل وعمليات الوصف . ومن ثم يصلح أن يطبق منهجه على بعض النصوص، وربما لا يصلح أن يطبق على نصوص أخرى[82].

هكذا قدر فاينريش منهجه ، وهو تقدير واقعي مقبول، إذ لم يهدف - كما بالغ شيلنر - إلى وضع نظرية نصية لغوية للكشف عن قيمة النص بعوامل مساعدة . ونضيف أيضاً أنه لم يقصد الوصول إلى نتائج مؤكدة ، بل نتائج مهمة أو مميزة أو دالة، كما إن إقراره بأنه اعتمد على مقولات نحوية واستخدم بارمترات نحوية في المقام الأول لا يعني إهماله العلامات مطلقاً ، بل إنه - كما تبرز تحليلاته - استخدم

بعض علامات تركيبية ذات مضمون دلالي ، حيث يتداخل المعنى مع البنية على نحو يستحيل معه الفصل بينهما. وهكذا تكون العلامات الدلالية والتداولية علامات إضافية لم تستبعد في التحليل نهائياً ، ولكنها – في رأيي – ذات دور محدود إلى حد بعيد.

ويرجع زعمنا أن منهجه لم يستوعب علاقات مهمة ضرورية على مستوى النص موقفه من الروابط ، إذ رأى أن مفهوم الرابط مفهوم فضفاض إلى حد بعيد يضم أشكالاً كثيرة من الربط ، وبالنسبة لهذا المنهج لا تدخل الروابط في تجزئة النص أساساً ، بل في تجزئة متحولة للنص، فهي تؤدى في النص بوصفها علامات ما تؤدي تحولات علاماتية مع المقولات النحوية الأخرى . ويذهب أيضاً إلى أنه لا يجب الربط بين ارتفاع نسب ورود علامات مع المقولات النحوية الأخرى . ويذهب أيضاً إلى أنه لا يجب الربط بين ارتفاع نسب ورود علامات معينة أو انخفاضها بشكل حتمي . وذلك موقف غريب ممن يلح على أن تحليله يتجاوز إطار الجملة إلى النص ، ولا يتناسق مع ذهابه إلى أن تحقق نصه ما يرتكز أساساً على تماسكه ، أي على علاقات التماسك الكلي بين أجزائه في المقام الأول إلى جانب علاقات أخرى جزئية تقع على مستويات مختلفة، ولكنها لا تستطيع وحدها أن تحقق النصية.

اتجاهات أخرى

إن التصور الجوهري الذي يمكن أن ينتج عن تحليل الاتجاهات النصية بوجه عام هو اتفاقها في توظيف المكونات الأساسية في التحليل النصي ، أعني المكون النحوي والمكون الدلالي والمكون البراجماتي وإن اختلفت فيما بينها في القدر الذي تسهم به عناصر كل مكون في تشكيل النموذج التحليلي وفي العوامل التي يستند إليها في عملية توسيع المكونين الدلالي والبراجماتي بوجه خاص .

فإذا كان التطور الذي شهده البحث الدلالي قد أثر في كيفيات تعامل الباحثين مع التراث النحوي بكل ما يضمه من أفكار وتصورات وحدود ومقولات ومناهج وصف وتحليل ، انعكس ذلك التأثير في إعادة صياغة كثير من تلك الأفكار والتصورات والمناهج وفق أسس ومبادىء ومعايير لا تفصل النحو عن الدلالة ، فقد تأثرت الاتجاهات (بخاصة ما تضمه نظرية الاتصال ونظرية الحدث الكلامي) النصية تأثراً كبيراً بالأفكار والتصورات البراجماتية إلى الحد الذي استحال معه انفصال المكون البراجماتي عن المكونين النحوي والدلالي في التحليل النصي ، بل إن ذلك المكون البراجماتي صار موجهاً فعلياً للمكونين الآخرين .

ويصور فان دايك هذا التأثر في عبارات دقيقة حيث يقول : بينما يختص النحو بكيفية صياغة المنطوقات بناء على قيوده ، ووفق قواعده، والدلالة بتفسير المنطوقات وفق قيودها (وينسحب ذلك على المعنى والإحالة أيضاً)، أما البراجماتية فتضطلع بمهمة معالجة القيود التي تجعل منطوقات لغوية مقبولة أو ملائمة في موقف اتصالي يعبر من خلاله مستخدم اللغة . (يدخل في الاعتبار هنا ما أشرنا إليه من اختصاص البراجماتية بتحليل الأحداث الكلامية ووظائف اللغوية وسماتها في عمليات الاتصال بوجه عام[83].

يعني ذلك أن البراجماتية تختص بدرس العلاقات بين النص والسياق ، حيث تعالج قيود وقواعد صلاحية منطوقات معينة (أو أحداث كلامية) لسياق محدد . فمدار الأمر فيها إذن الكشف عن الترابط بين بنية النص وعناصر الموقف الاتصالي الذي يرتبط بها بشكل منظم، إذ تشكل هذه العناصر معاً " السياق ". ويرى فان دايك أن علم النص ينحو إلى اتخاذ إجراءات منظمة، مبتدئاً بالسياق المباشر، وهو " السياق النفسي" الذي يتم فيه إنتاج النص وفهمه وإعادة تكوينه ومن الناحية الوظيفية

فإنه يعني بشرح كيفية قيام النص بوظائفه، أي بتحليل الخواص المعرفية العامة التي تجعل من الممكن إنتاج البيانات النصية المعقدة في مرحلة الأداء، وإعادة إنتاجها بالفهم في مرحلة التلقي[84].

وهكذا فالسمة الأخرى الجوهرية لهذه الاتجاهات النصية تتجلى في تجاوز مهمتها العناية بالبيئة اللغوية ، أي مستوى المنطوق اللغوي، إلى العناية بكفاءة المتكلم وكفاءة المتلقي ، ولذا نجد الاتجاهات النصية تهتم بعمليتي الإنتاج والتلقي ، ولكنها تختلف فيما بينها في تحديد مراحل إنتاج النص ومكوناته والعوامل المؤثرة في تحديد كفاءة المتكلم (المنتج)، وكذلك في تحديد كيفيات التلقي وأدواته وأهدافه ودرجاته والعوامل المؤثرة في كفاءة المتلقي.

ومن تلك الاتجاهات التي تعني بعملية التلقي الاتجاه الذي يمثله إيزر من خلال النظرية التي وضعها، وأطلق عليها " نظرية التاثير " وهي نظرية تعني بعملية القراءة ذاتها استناداً إلى أن تحقيقاً لنص لا يتم إلا من خلال عملية القراءة التي تتفاعل مع لغته تفاعلاً شاملاً، إن للقارىء دوراً فعالاً في عملية إنتاج النص ذاتها – كما يقول إيزر – فليست العلاقة بين النص والقارىء تسير في اتجاه واحد من النص إلى القارىء بل في اتجاهين متبادلين : من النص إلى القارىء ومن القارىء إلى النص، فبقدر ما يقدم النص للقارىء يضفي القارىء على النص أبعاداً قد لا يكون لها وجود في النص[85].

ويعني ذلك أنه ليس للنص وجوج مستقل عن القارىء، فالعلاقة بينهما علاقة دينامية حوارية جدلية متجددة، إنه يعيد إليه الحياة بقراءاته المستمرة. كما أن العلاقة بينهما تأخذ أشكالاً عدة مثل التلاقي والتداخل والتفاعل وغيرها ، وتتخذ في النهاية شكلاً من أشكال التلاحم . فالهدف من إدراج عمليتي الإنتاج والتلقي إذن الوصول إلى فهم أفضل للنص والكشف عن مغزاه من خلال محاولات تفسيرية متعددة.

ومنها أيضاً الاتجاه الذي يمثله فوندرليش ويعتمد على أسس نظرية الحدث الكلامي، ويطلق عليه " الأفعال الكلامية ". وتعد هذه النظرية في الأساس نظرية فلسفية، وهي تفترض أن الأفعال تقدم نوعاً محدداً من الأحداث ، وينسحب مصطلح " حدث " على تغير ما، وهو تغير حال إلى حال أخرى ، ويطلق عليه حال البداية (المدخل) وحال النهاية (المخرج)، ومصطلح " حال " هنا يعني أن يتألف من عدد من أشياء ذات سمات وعلامات معينة ، ويفرق هنا بين الأفعال الكلية والأفعال الجزئية، فالأفعال الكلية لها قصد أو هدف عام، بينما تنجز الأفعال الجزئية بصورة مستقلة وتفسر في حد ذاتها عرفياً . وهكذا تكون عوامل النية والقصد والهدف في أثناء عملية إنتاج الأفعال عوامل مهمة ، ويفرق هنا أيضاً بين أشكال الأفعال المختلفة من الجانب البراجماتي لها، فثمة أفعال قولية وأخرى إنجازية وثالثة تأثيرية ، ويرتكز التفريق بينها على تحديد إلى أي مدى يمكن أن تنجز أحداث كلامية معينة تغيرات ، وما نوعها وأثرها على أطراف الاتصال في الجماعة(86).

ويذهب فوندرليش في إشارة واضحة إلى الوظيفة الاتصالية إلى أن ثمة عناصر مهمة تسهم في إدراك السامع المعنى الاتصالي لمنطوق لغوي ما. فالمنطوق في حد ذاته ليس اتصالياً، بل لا يصير كذلك إلا من خلال الاشتمال على إطار اتصالي. ويشير فوندرليش في هذا المقام إلى ثلاثة أطر : 1 - في سياق موقف حدد بدقة ، يكون فيه لمنطوقات شديدة الاختلاف وظيفة اتصالية واحدة ، 2 - يكون لجملة نطقت بدقة في سياقات مختلفة وظائف اتصالية شديدة الاختلاف ، 3 - يكون لجملة نطقت بدقة في سياقات فعلية (ملفوظة) مختلفة وظائف اتصالية شديدة الاختلاف.

ولا يعني ذلك أن كل منطوق يمكن أن يقوم بكل وظيفة اتصالية،

كما يؤكد فوندرليش أن الأحداث الكلامية تحقق تغيراً في الموقف الاتصالي من جهتين :

الأولى : يحقق كل فعل كلامي تغيرات في المواقف القضوية لكل من المتكلم والمستمع.

الثانية : ينتج كل فعل كلامي أوجه الزام محددة لكل من المتكلم والمستمع.

ويذهب لى أن المواقف القضوية وأوجه الإلزام يجب أن تبحث بحثاً منظماً، يمكن أن يبني عليه نظرية الفعل الكلامي[87].

ومن الاتجاهـات اللغوية التي طرحت نمـاذج تحليلية مهمة وواضحة ، وطبقها أصحابها على عدد من النصوص مما حقق الثبات والشيوع ، نموذج الاستبدال السنتجيميمي الذي وضعه هارفج ، ونموذج التوالي الموضوعي الذي وضعه دانش، والتناظر النصي لجريماس وغيرها ، وهي نماذج تتصف بالنظامية إلى حد بعيد، وهي وإن اختلفت في مكوناتها وإجراءاتـها واسـتراتيجياتها ، فهي تتفـق في هدف واحد ، ألا وهو الكشف عن محاور مثلث الاتجاهات النصية ؛ كفاءات المنتجين وكفاءات المتلقين وطاقات النصوص .

المراجع

أ - العربية

• أوستن :

نظرية أفعال الكلام العامة، ترجمة : عبدالقادر قينيني، افريقيا الشرق، 1991.

• برند شبلنر :

علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة : د. محمود جاد الرب، الدار الفنية، القاهرة، 1987م.

• د. سعد مصلوح :

نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، فصول، يوليو/ أغسطس 1991م.

• د. سعيد حسن بحيري :

علم لغة النص، الأنجلو المصرية 1993م، ولونجمان ط2، 1997.

• د. صلاح فضل :

بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت 1992م.

• د. محمد العبد :

اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، عالم الفكر، القاهرة 1990م.

• د. محمد مفتاح :

تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المغرب، ط2، 1986م.

• محمد خطابي :

لسانيات النص، مدخل إلى إنسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991م.

• د. نبيلة ابراهيم :

فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة 1992م.

ب – الأجنبية :

* Beaugrande, R.A.de / Dressler, W.U. :

Einführung in die Textlinguistik, Tübingen 1981

* Coseriu, E. :

Tetlinguistik. Eine Einführung, Tübingen 1980.

* Dijk, T.A. van :

- Text and Context, Longman 1976.
- Aspekte einer Textgrammar, in : Textlinguistik (Hrsg.) von Dressler, W 1978, 268 bis 299.

Tetwissenschaft. Eine interdisziplinäre Einführung, München 1980.

* Dressler, W.U. (Hrse.)

Textlinguistik, Darmstabt 1978.

* Kallmeyer, W. (et.)

Lektürekolleg zur Textlinguistik, Bd, 1/2, Frankfurt 1974.

* Klein, W. :

Methoden der Textanalyse, Heidlberg 1977.

* Sowinski, B. :

Textlinguistik, Kohlhammar, Stuttgart 1983.

* Vater, H. :

Einführung in die Texlinguistik, München 1992.

الهوامش

(1) أعني اتجاه بوجراند / درسلر، الذي سنفصله فيما بعد، الذي يعد النص حدثاً اتصالياً، يجب أن تتوفر فيه سبعة معايير لتحقيق نصيته. ويتفق اتجاه فان دايك وشميت معهما في المبدأ، ولكن يختلفان معهما في التفاصيل اختلافاً كبيراً. انظر أيضاً : بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، ص 250.

(2) انظر تفصيلات في ذلك في " علم لغة النص " ص 164 وما بعدها.

(3) van Dijik, Textwissenschaft, S.18.

(4) Coseriu, E. Textlinguistik, S.35.

(5) Beaugrande L Dressler, Einführung in die Textlinguistik, S. 3.

(6) Klein, W. Methoden der Textanalyse, S.S. 17 - 19.

(7) van Dijik T., op. cit., S.i.

(8) enenda, S. 10.

(9) ebenda,, S.8.

(10) ebenda, S.S. 10 - 12.

(11) (10) ebenda, S.S. 18 - 19.

(12) van Dijk, Aspekte einer Textgrammar S. 272.

(13) انظر الحدود الأخرى بالتفصيل في كتاب :

Vater, H. Einführung in die Textlinguistik, S. 14.

(14) van Dijk, Textwissenschaft S. 20.

(15) ebenda, S. 23f.

(16) ebenda S. 39.

(17) ebenda, S. 91.

(18) ebenda, S. 42.

(19) enenda, S. 42.

(20) ebenda, S. 43.

(21) ebenda, S. 45.

(*) يلاحظ أنه يمكن أن يطلق عليها قواعد أو قوانين أو معايير.

(22) ebendan, S. 46.

(23) Beaugrande ? Dressler, Einführung in die Textlinguistik, S. 18.

(24) Coseriu, E. Textlinguistik, S. 94.

ود. محمد العبد : اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة ص 112.

(25) انظر تفاصيل حول الفروق بين هذه السياقات في كتاب كوزريو السابق من ص 96 ـ 100 ، وكتاب د. العبد من ص 117 ـ 119.

(26) Beaugrande L Dressler, op. cit., S. 28f.

(27) ebenda. S. 34.

(28) ebenda, S. 37.

(29) ebenda, S. 38.

(30) ebenda, S. 35.

(31) ebenda, S. 36.

(32) ebenda, S. 39.

(33) ebenda, S. 39 - 40.

(34) Beaugrande / Dressler. Einführung in die Textlinguistik, S. 3.

(35) Vater, H. : Einführung in die Textlinguistik, S. 30.

(36) Beaugrande / Dressler, op. cit., S. 14.

ترجمت هذه المصطلحات إلى : السبك والحبك والقصد والقبول والإعلام والمقامية والتناص، انظرك نحو أجرومية للنص الشعري، ص 154.

(37) ebenda, S. 4.



(38) د. سعد مصلوح : نحو اجرومية للنص الشعري، ص 154.

(39) السابق، الصفحة ذاتها.

(40) Vater, H., op. cit., S. 35.

(41) نحو أجرومية للنص الشعري، ص 157.

(42) Beaugrande / Dressler, op. cit., S. 8.

(43) نحو اجرومية للنص الشعري، ص 154.

(44) Vater, H., op. cit., 42.

(45) نحو أجرومية للنص الشعري، ص 154.

(46) Vater, op. cit., S. 43.

(47) Beaugrande / Dressler, op., S. 8.

(48) ebenda, S. 9.

(49) ebenda, S. 9.

(50) Vater, H., op., cit., S. 52.

(51) Beaugrande / Dressler, op., cit., S. 11.

(52) ebenda, S. 11f.

(53) ebenda, S. 13.

(54) د. محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري ص 121 ، 122.

(55) van Dijik, Aspekte einer Textegrammar, S. 272.

(56) Sowinski, B. Textlinguistik, S. 32.

(*) وعرضت هذه الفروق بالتفصيل في " علم لغة النص " من ص 216 ـ 220.

(57) Sowiniski, op. cit., S. 42.

(58) van Dijk, Text and Context, S. 5.

(59) لسانيات الخطاب، ص 29 ـ 30.

(60) van Dijik, Texwissenschaft, S. 39.

(61) van Di jk, Text and Context, S. 4.

(*) عرض لهذه القواعد بالتفصيل كل من د. صلاح فضل في كتابه : بلاغة الخطاب وعلم النص من ص 253 ـ 268، وبوجراند / درسلر في كتابهما : Einführung in die Textlinguistik, SS. 28 - 29.

أما فندايك مؤسس هذا التحليل فقد تناولها في كتابه : Textwissenschaft ابتداء من ص 42 .

(62) بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 260 ـ 261.

(63) van Dijk, Textwissenschft, s. 33.

(64) van Dijk, op. cit., S. 42.

(65) van Dijk, op. cit., S. 48f.

(66) ebenda, S. 82.

(67) Beaugrande / Dressler, op. cit., S. 27.

(68) Pet.fi, S.J. : Transformationsgrammatiken and die grammatische Beschreibung der texte, S. 305.

(69) ebenda, SS. 307 - 308.

(70) Beaugrande / Dressler, op., S. 28.

ويشار إلى هذا النموذج بالاختصار (Te Swe St).

(71) Pet.fi, op., cit., SS. 308 - 310.

وانظر أيضاً تفاصيل حول هذا المكون " علم لغة النص " ص 255.

(72) Pet.fi op. cit., SS. 314 - 315.

(73) ebenda, SS. 323 - 324.

(74) ebenda, S. 324.

(75) انظر مناقشة هذا التعريف في " علم لغة النص " ص 106 ـ 107.

(76) Sowinski, Textlinguistik, S. 83.

(77) علم اللغة والدراسات الأدبية، ص 200 .

(78) Weinrich, Die Textpartitur als heuristische Methode, SS. 396 - 397.

(79) Kallmeyer, Lektürekolleg zur Texttinguistik, S. 9.

Vater, Eine Einführung in die Textlinguistik, S. 40.

(80) Kallmeyer, op. cit., S. 91.

(81) Weinrich, op. cit., S. 399.

• انظر التعريف السابق ذكره أيضاً وعلاقتهما بالمنهج الذي اقترحه Weinrich, op. cit., S.39 if.

(82) Weinrich, op. cit., S. 406.

(83) van Dijk, op. cit., S. 69.

(84) enenda, S. 69.

(85) د. نبيلة ابراهيم : فن القص، ص 53 ــ 54.

(86) van Dijk, op. cit., SS. 76 - 79.

وانظر أيضاً الفصل الثامن من كتاب أوستن : نظرية أفعال الكلام العامة، ترجمة عبدالقادر قينيني من ص 113 ــ 128.

(87) Kallmayer, op. cit., S. 96.



تشـير تجـربة قـرن من الزمن من الكـتابة لـلطفل على أن ثمة تشكلاً لمفهـوم أدب الأطفـال يختـلف عن مفهـوم الأدب أو أدب الراشـدين ، وأسـتخدم هـذا المصطلح لضرورة الـتمييز والـبحث ، ويكمـن هـذا الاختلاف في الطبيعة التربوية لأدب الأطفـال التي تنهض على خصوصيات نمائية ونفسية ومعرفية كثيرة ، وتستدعي في الوقت نفسه لـ اعتبارات فنية متعددة . ولاشك أن تشكل الكتابة للطفل قد استكمل حدوده في أحضان المدرسة (التربية والتعليم) من جهة، وفي أحضان علم النفس ، ومن ثم علم نفس الطفولة من جهة أخرى[1]. وعندما حاولت أن أتقصى حدود نظرية أدب الأطفال ، وجدت عنـتاً شـديداً فـي ذلـك لدى غالبية المختصين وخبراء أدب الأطفال والمشـتغلين بالـتـنظير له ، وطرحت أفكاري بهذا الشأن على نخبة من هـؤلاء المعـنيين أثـناء المؤتمـر العـالمي الثـاني لأدب الأطفـال (موسـكو 1979) قـبل أن أضـع كتابي " أدب الأطفال نظرياً وتطبيقياً " (دمشـق 1983). كـان ثمة إقرار بالإختلاف في مفهوم أدب الأطفال أو الكتابة للأطفال ، غير أن حدود النظرية ماتزال ملتبسة في وهاد التربية والفن، وما ينتج عنهما من علاقات متشابكة .

إن هـذا الـبحث محاولة أخرى لمقاربة نظرية لمفهوم الكتابة للأطفال واليافعين تستكمل ما بدأته من قبل[2].

يستند الأدب ، في نظريته ، أساساً إلى الخيال ، لأن صلب نسق تنضـيد الكلمات في متن ما ، هو المحاكاة أو تضافر الواقعي بتخييله ، عـلـى أن هذا التضافر مشروط في أدب الأطفال بشروط تجعل هذا الأدب

مجال استعارة برمته تواءم إدراك الطفل (خياله ووعيه) ولغته (وسيلته للخيال والوعي)؛ والمعول في ذلك هو أن الاستعارة بديل لواقع ، تصير معـه إلى واقع جديد ميسور على عين الطفل وإحساسه ونموه المعرفي والنفسـي والإتصالي ؛ وما طبيعـة الاسـتعارة بعد ذلك إلا مجموعـة تحكميات تفعل فعلها في صوغ أدب الأطفال واستهدافه .

تنطـلق الـنظرية من أن الطفل ليس راشـداً لنخاطبه بقـول الراشدين وتقانات خطابهم ، وأنه ، أي الطفل ، في نموه وعمليات نموه مـا يلـبث أن يدخل شيئاً فشيئاً في عالم الراشدين ، ويتخلى بذلك عن *خصـائص عالمـه ووشـاح الاستعارة الذي يظلل ما هو تواضع متفق عـليه*، أمـا صـفات هذا التواضع المتفق عليه فهي كامنة في جوانب الإحاطـة بطبيعة الاستعارة ، وقوامها ، بالنظر إلى الاعتبارات التربوية والـنمائية، فكرة التعميم ونزعة الإطلاق ؛ فالطفل لا يتعامل مع التاريخ والـتراث الشعبي والأسطورة والمستقبل أو الحيوان والأشياء كما هي ، بل كما تبدو أو تتراءى في وجدانه النامي .

وعـلى هذا لا يتعرف الطفل (أو لا يخاطب) بالحقيقة التاريخية والواقعيـة في حوادثها أو إحداثياتها ، في وقائعها أو سياقها الواقعي ، بـل في إطار استعارة شاملة لهذا النسق تكوّن سياقها الواقعي بمنتهى التجريد في رحابة تخييل يبني واقعه الخاص أو الجديد .

إن السؤال دائماً في نظرية أدب الأطفال هو : ما حدود التربوي فـي المكـتوب للأطفال ، أو تجليات هذا المكتوب شفهياً أو عبر وسائط ثقافة الطفل ؟ لقد بات واضحاً أن معظلة التفكير في مفهوم أدب الأطفال كامنة في إضاءة هذه الحدود داخل الفني والجمالي والمعرفي في تشكل الكـتابة للأطفـال . ولاشك ، أن ثمة صعوبات كثيرة تحول دون نظرية أدب الأطفال بالنظر إلى وضعية العلوم الإنسانية ، ولاسيما التربية وعلم

النفس ، فقد تعددت الإتجاهات التربوية بالإستناد إلى التطورات المذهلة في علم النفس أو علم نفس الطفل على وجه الخصوص . ولعل المسألة أعقد بكثير اليوم من نهاجية بياجيه في الإدراك ، أو الاتفاق على اعتبارات تربوية تتعلق بسن المخاطب من الأطفال أو عمليات نموه الظاهرة ؛ فقد داخل ذلك كلّه تأثيرات التطور التكنولوجي وثورة الاتصالات والتفجر المعلوماتي ، مما أثار تحديات كبرى على الكتابة للأطفال ، خطاباً ثقافياً اتصالياً شديد الصلة بعملية إنتاج المجتمع برمته التي تواجه نفسها تحديات التنميط والعولمة ، في عالم صار إلى فضاء مفتوح على عيون الأطفال ومداركهم أيضاً .

ولا يماري أحد في قوة هذه التأثيرات وسرعتها على المعنيين بالكتابة للأطفال ، فلا ينبغي أن نركن إلى الهدوء والرضى والاطمئنان في معرفتنا القاصرة عن الإحاطة أو المواكبة ، لأن أدب الأطفال لم يعد كتاباً ، بل أن الكتاب نفسه ، وهو المصدر الرئيسي لثقافة الأطفال وأهم وسيط من وسائطها ، تراجع كثيراً أمام وسائل الاتصال الجبارة المهيمنة على عمليات تشكيل عقول الصغار والكبار ، ثم لم يعد الكتاب هو الكتاب المعروف ، لأن الكتاب اليوم هو الكتاب الإلكتروني بما يعنيه من تحديات أخرى على الكتابة للأطفال . كنا نتحدث قبل عقد من الزمن عن إشكاليات تفرزها معضلة التربية والفن ، ولاشك ، أننا نتحدث في نهايات قرن ومقبل قرن جديد ، عن إشكاليات أخرى مضاعفة ، وما هذا البحث إلا مقاربة لمفهوم الكتابة للأطفال واليافعين في ظل هذه الوضعية .

1 - إشكاليات تربوية :

هناك إشكاليات تربوية كثيرة ، ولكنني اخترت الحديث عن إشكاليتين هما إشكالية الوعي والإدراك وإشكالية التاريخ والمجتمع :

1 - 1 إشكالية الوعي والإدراك :

عدّ اكتشاف مراحل النمو عند الأطفال سنداً وعوناً لدعاة إدغام التربية بالفنّ ، غير أن المربين حولوا مراحل النمو إلى فزاعة أمام منتجي الكتابة للأطفال أو معدي إنتاجها في الوسائط الثقافية المختلفة ، ليصير معها المربون إلى كهنة يحتكرون مسؤولية إنتاج الكتابة للأطفال أو ترشيد إنتاجها . ثم جرى ربط مراحل النمو باعتبارات تربوية أخرى مثل الخصائص النفسية وما تورثه من فروق فردية ، اجتماعية أو ثقافية أو إناسية .. إلخ ، والخصائص الإدراكية وما يتصل بها من نشاط المخيلة وملكة التفكير ، أي إن المسألة كلها مرهونة بالوعي والإدراك بتعبير آخر ، لمعرفة قدرات الأطفال العقلية وقابليات تعزيزها ؛ والأهم مكانتها في مراحل النمو ، وتثميرها في التنمية الثقافية على وجه العموم . ونحن واجدون أبحاثاً ومقالات حول التفكير وتنمية التفكير ، ولكننا نفتقر للأبحاث والمقالات حول التفكير وتنمية التفكير في مراحل النمو عند الأطفال ، ولاسيما الأطفال العرب . وعندما سعت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (الأليكسو) إلى وضع خطة قومية لثقافة الطفل العربي ، دعت بعض المربين لكتابة بحث عن التربية وأثرها في تنمية التفكير العلمي لدى الطفل العربي فكان بحثاً تربوياً عن مهارات التفكير وأنماط سلوك المعلمين في تعزيز تفكير الأطفال ، والنمذجة نحو انسجام السلوك مع الأهداف ، والمادة التعليمية محيطاً لتعليم التفكير وتنميته ، وعمليات واستراتيجيات التعليم محيطاً لتنمية التفكير[3]. أما دور الأطفال أنفسهم وتفاعلهم مع الخصائص الإدراكية فلم يلتفت إليه على النحو الذي يزيد من فاعلية الأطفال في إنتاج الكتابة إليهم .

لا ينبغي أن يكتفى بالبحوث الإستطلاعية حول تنمية التفكير ؛

وتشير علاقة الأطفال بالمعلوماتية إلى انقلاب في فهم مراحل النمو عند الأطفال . والمعول في ذلك هو الدربة والمران والاكتساب من خلال تربية العقل إلى جانب تربية اليد .

لقد وضعوا خصائص لمراحل النمو من سن لأخرى ، مثل مرحلة الواقعية والخيال المحدود بالبيئة ، إلى مرحلة الخيال الحر ، إلى مرحلة المغامرة والبطولة ، إلى مرحلة اليقظة الجسدية ، إلى مرحلة المثل العليا[4]؛ وعلى الرغم من الخلاف بين المربين وعلماء النفس في توصيف المراحل وذكر خصائصها ، فإن التداخل بيّن بين مرحلة وأخرى، فقد أضافوا المرحلتين الأخيرتين ، وهما لا تخصان الأطفال ، وإذا ألحقنا مرحلة اليقظة الجسدية ، فإن اقتران كل مرحلة بمستوى من التطور العقلي يجعل خصائص اليقظة الجسدية تنعطف بالطفولة إلى عالم آخر يختلف كثيراً عن عالم الأطفال ؛ وهذه الإنعطافة بالذات هي التي توضح مقدار الفرق بين سمات الكتابة للأطفال وسمات الكتابة للراشدين.

إن هذه السمات تتلاشى وتخف ملامحها وينتهي معها الوعي الخاص بالطفولة كلما اقترب الطفل من سن الرشاد ، *أي الانخراط في وعي المجتمع ؛ وهو في الوقت نفسه وعي الكائن الفرد* . ولابد إذن من بحث مراحل النمو العقلي لدى الأطفال لأنها تتيح بالدرجة الأولى ، إمكانية فهم تفاعل الأطفال مع الكتابة الموجهة إليهم ، أخص بالذكر مسألة التلقي ؛ والتلقي ، كما هو معروف ، حصيلة وعي وإدراك في صلب تقدير المتلقي ، طفلاً كان أم راشداً ، لما يتلقاه معرفياً وجمالياً . وغني عن القول أن الامتلاك المعرفي للواقع يستلزم الامتلاك الجمالي ، والعكس صحيح . والتلقي ، وفق هذه الدلالات ، دربة ومران واكتساب ، أي أن التلقي تربية عقلية كذلك .

2-1 إشكالية التاريخ والمجتمع :

وتـلازم هذه الإشكالية إشكالية الوعي والإدراك ، بل هـي ناتج لها ؛ وتعني سؤالاً محدداً واضحاً عصياً : *إلى أي حدّ يدرك الطفل حركة التاريخ ومواضعات المجتمع* ؟ ما هو جلي أيضاً أن الطفل يدركهما على نحـو خـاص عـلى أنهما وعيه *بتاريخ مجرد أو مجتمع مطلق* ، لهما تطورهمـا وقانونهمـا وأخلاقهما ومقاربتهما القيمية، وهي ما تلبث أن تدخـل فـي السـائد . ويبدو الأمر لأول وهلة وكأنه تعارض بين تاريخ ومجـتمع متخيليين ، وتاريخ ومجتمع واقعيين ، غير أن الطفل مرهون بسمات وعيه وإدراكه للتاريخ والمجتمع ، مما يؤدي إلى أنساق قيمية قد توافـق المنظومة القيمية السائدة في سن أو أخرى ، لأن الطفل فينا قد يسـتمر لأبعد من سن الطفولة بكثير ، وربما هذا ما جعل إحدى المجلات الطفلية تضع شعاراً لها : " مجلة الأطفال من سن 8 إلى سن 88 ".

إن الأطفـال يقرأون أي شيء ، ويحتاجون لتلقي أدب الأطفـال بنوعياته كلها وموضوعاته المتعددة في العلوم والفنون والآداب .

وتوجـز عـادة إشـكالية التاريخ والمجتمع بأمرين ؛ الأول هو الخيـال ، والـثاني هـو الموضوع[5]؛ وهما غالباً متعارضان ، وعندما يـتطابقان يـؤدي ذلـك إلى أدب أطفال جيد ؛ فمما لاشك فيه أن الكتابة للأطفـال شـكل يسـبح في مدى رحيب من الخيال ، وفي سباحته ينشد امـتلاكاً معـرفياً وجمالياً للمعرفة البشرية ، وهي نتاج تاريخ ومجتمع ، ولكـن الطفـل يجردها من تاريخها ومجتمعها ، ويضعها في موضوعات تنسـرب مـع المخيلة النشيطة للطفل ؛ فتصبح الإشكالية في إدغام هذا المـدى الرحيب من الخيال في سعة الموضوع . وكلما واءمت المعالجة الخياليـة حركة التاريخ ومواصفات المجتمع كان الموضوع أقرب لوعي الأطفال ومداركهم .

لا يعين الطفل الموت أو الزواج أو الطلاق أو الهجرة أو الوطن أو الفقدان أو العقاب أو الأسرة في واقعها ، بل تدخل في روعه علامات لتاريخ ومجتمع متخيلين ينفعان في الوعي نفسه . ولعل هذا ما يجعل الأطفال يتقبلون إعداد الكتابة الموجهة إليهم بيسر ، ونقلها من بيئة لأخرى ، ومن مجتمع لآخر دون عناء ؛ فصار من السهل أن يكون ريمي بطل رواية هكتور مالو (ابن لا أسرة) طفلاً يتكلم العربية ويحمل اسماً عربياً ، بل شخصية يابانية أو فرنسية تغدو مدافعة عن العقيدة الإسلامية بعد أن تحمل هذه الشخصيات أسماء عربية .. إلخ .

2. إشكالية اللغة وتباين مستوياتها :

يتحدث العالم كله بلغته ، وهي *الرموز* ، واللغة ، أي لغة ، رموز ؛ وقد تتعدد منظومات الرموز بتعدد اللغات وتزايدها . ويتعلم الطفل لغات منها ، مع مراحل نموه ، وغالباً ما يصطدم ليس بلغته القومية فحسب ، بل *ببعض لغات الكائنات المحيطة بنا* .

ونقارب الإشكالية بتوضيح مستويات اللغة ، فثمة مستوى معجمي هو المستوى الحقيقي للغة ، وهو يختلف تماماً عن المستوى المجازي ؛ وللمستوى المجازي أنواع من المجاز المرسل بوجوهه الكثيرة إلى التشبيه إلى الاستعارة إلى الكناية ، إلى أنواع البديع والبيان فائقة العدد والإستعمال . ولربما كان مفيداً أن نشير إلى أن إشكالية اللغة تربوية أيضاً ، وإلى أن حافظة اللغة عملية وعي وإدراك ، ومنطلقها هو ارتباط لغة الطفل بمراحل النمو إياها ، وتفيد هذه النظرية أن اللغة مكتسبة ، وأن ثمة عوامل ذات شأن في عمل الطفل اللغوي ، وعامل المحيط بما فيه طبيعة النمو وعملية النطق[6]. إن غالبية الأبحاث تستند إلى تثمير عمل الطفل اللغوي لدى النظريات الألسنية جميعها ، وقبل هذا وذاك مواءمة النمو اللغوي في مراحله المتتالية مع النمو العقلي .

وليس جديداً أن نقرر ارتباط اللغة بالمراحل العمرية ارتباطاً وثيقاً ، وكان وصف العلماء ما يسمى بلغة الأطفال ، وهي استخدام كلماته للدلالة على كلمات معروفة ، كأن تستخدم كلمة " نبو " للدلالة على الماء .

ومن الملحوظ أن تشجيع عمليات التعليم والتذوق من شأنهما تسريع النضوج اللغوي توكيداً على البعد التربوي للغة عند الأطفال ، ويقال مثل هذا عن اللغة والجنس ، فالتربية هي التي تعزز الفروق بين الجنسين أو تمضي في تذويب هذه الفروق ، وكذلك هو الحال مع اللغة والبيئة والعرق ، فاللغة كائن اجتماعي ، ولربما كانت الفئة أو الطبقة هي التي تنمي هذا الاستخدام اللغوي أو ذاك ، وهذا ما جعل الكلام صعباً فيها ، لأنها تختلف من مجتمع إلى آخر . ومرد الصعوبة إلى أن البحث فيها قليل ، أو هو لا يذكر في مجتمعنا العربي(7).

تغلب على الطفل ما قبل المدرسة مرحلة التقليد اللغوي ، بينما تبدأ مرحلة الاستقرار اللغوي في سن السادسة أو السابعة أو الثامنة حيث رسوخ العادات اللغوية ، بما فيها تعلم اللغات الأجنبية ، أو التعبير عن لغات أخرى ، فتقوى عوامل التقليد فيما قبل المدرسة ، مما يتيح للتربية فعلها في عوامل التقليد ، وهي وضوح الإحساسات السمعية ، والقدرة على حفظ هذه الإحساسات ، وعلى تذكرها عند الحاجة إليها ، وفهم معاني الكلمات ، ونشاط الطفل الحيوي الذي يتمثل في عزمه وإرادته ورغبته في الاشتراك في حلبة الحياة .

وفي هذا الإطار ، ثمة تفريق في مراحل التقليد اللغوي باتجاه الاستقرار ، من نمو اللغة ، إلى تعلم اللغة واكتسابها (دور نمو القاموس اللغوي) إلى تذوقها (دور اللذة الصادرة عن المقدرة على التعبير واختيار الألفاظ المناسبة والإحساس بالجمال اللغوي ، مثل محبة الشعر وإدراك جمال الصورة ومقدرة التعبير عنها)(8).

ويفيد هذا التفريق في تقرير مكانة الاكتساب في التذوق اللغوي، لأن التذوق اللغوي ينشط بالإهتمام وتكوين الثروة اللغوية حيث يتأخر التمييز بين اللفظ والمعنى ، وفيه أن الطفل يحفظ الكلمات دون فهم معناها الحقيقي ، ثم يصبح بمقدوره التمييز بين اللغات مع ارتفاع الذائقة اللغوية سبيلاً لتربية التذوق ، وللتدخل في هذا السبيل بوساطة مبادىء قابلة للنقاش ، كأن نمد الطفل بروائع الكتب في كل وقت ، وفي كل مكان وأن نوفر للكتابة الموجهة للأطفال أكبر قسط من التلقائية والصدق والإخلاص الحقيقي النابع من القلب ، وأن نضع بين يدي الطفل ما يختاره بنفسه ، استناداً إلى بحوث تيسر للطفل حرية الاختيار[9].

وهكذا ، ربط التذوق اللغوي بالقراءة وتنمية الاستعداد للقراءة ونجاح عملية القراءة ، وتجنب محاذيرها ، ونلاحظ أنها تتصل بالحفاظ على المستوى المعجمي للغة في مرحلة الرسوخ اللغوي ، ومن هذه المحاذير ، غرابة اللفظ ، وطول الجملة ، والتقديم والتأخير ، والإسراف في استخدام المجاز والاستعارة[10].

وتعد تنمية القراءة لدى الأطفال السبيل الأمثل لتربية التذوق اللغوي ، على أن القراءة ليست قراءة اللغة القومية أو لغة أجنبية ، بل هي أوسع من ذلك بكثير ، فثمة قراءة معرض ، أو قراءة شريط سينمائي ، أو قراءة لوحة ، أو قراءة معزوفة ، أو قراءة لغة علم ما ، كلغة حيوان ما ، أو لغة الحاسوب .. إلخ ؛ على أن تنمية القراءة تبدأ من اللغة القومية المكتوبة ، ثم تنمى المهارات الأخرى بعد ذلك . ولعل مهمات تنمية القراءة من أخطر مسؤوليات البناء الثقافي للأطفال ، وينقل كتاب " تسريع القراءة وتنمية الإستيعاب "[11] آخر الخبرات العالمية والعربية في هذا الميدان ، لأنه البحث الوحيد ، وهو معد ومؤلف في آن واحد ، باللغة العربية الذي يثير إشكالية اللغة في عصر المعلومات .

ولم يكن غريباً أن يضع أحد الباحثين مجلداً فاقت صفحاته الألف والمائــة ، سـماه " فـن الـتدريس للتربية اللغوية وانطباعاتها الملكية وأنماطهـا العمـلية "؛ ويكـاد يكـون هذا المجلد شاملاً لجوانب التربية الـلغوية، فـي إطارها المعجمي ، مما يغفل جوانب الإشكالية اللغوية في المسـتويات الأخـرى . أما الملاحظة الثانية فهي استغراقه في نصوص مدرسية ، بينما كان الأثرى أن يعالج بحثه المستفيض الكبير والرائد من خلال نصوص أدبية معتبرة[12].

إن هـذا يقودنـا إلى الإجابـة على إشكاليات اللغة إنطلاقاً من مسـتواها الحقيقـي أو المعجمـي ، والمجـازي أو الاستعاري ، وأذكر إلماحات عجلى عن المستويات الأخرى :

2-1 المستوى الإصطلاحي :

تطـرح الـلغة ، في ظل التطور العلمي الهائل ، لغة اصطلاحية خاصــة بكـل علم ، ويتطلب تعامل الطفل معها وضع موسوعات ودوائر معـارف للأطفال من جهة ، واللجوء إلى تبسيط العلوم من جهة أخرى ، مثلما يستدعي عملاً تربوياً بمشاركة الطفل نفسه على تنمية القراءة في مجالات المعارف ، لأن لغتها اصطلاحية غالباً .

2-2 القاموس الخاص للطفل :

تـنطوي المطالـبة بوضع القاموس الخاص للطفل العربي على إيمان كبير بأهمية البعد التربوي للكتابة الموجهة للأطفال . ومن أسف ، أن الدراسات المتعلقة بهذه المطالبة ماتزال غير ناجزة، مما يسبب خللاً فـي مخاطـبة الطفل العربي ، ويورث إشكالية تنعكس سلباً على الكتابة لـلطفل ، وعـلى تلقي الطفل لهذه الكتابة ، وغني عن القول ، إن هذه الحال تغري بالكتابة للطفل استسهالاً لا ينفع في إنتاج أدب أطفال جيد .

2-3 القاموس الخاص للكاتب :

غالباً ما يؤثر كتاب الأطفال ، ممن يصدرون عن تجربة ونظرية في مخاطبة الأطفال ، استعمال لغتهم الأدبية بمفرداتها وتراكيبها وظلالها الخاصة ، طريقة في الصوغ ، أو ترميزاً دالاً ، أو إحالة لمعادل ما ، ومن أمثلة هؤلاء الأدباء بالعربية سليمان العيسى الذي يرى في هذا الاستعمال وظيفة تعليمية للغة ، هي من واجبات كتّاب الأطفال . ويغذي هذا الاتجاه تسلح هؤلاء الكتّاب بنظرية مفادها أن على الطفل أن يحفظ ما استطاع ، أما المعنى فيحصل عليه الطفل في مراحل عمرية لاحقة . غير أن لمثل هذا الاستعمال محاذيره عندما يوغل القاموس الخاص في فيض التأويل الذي يستعصي على مدارك الطفل ومخزونه اللغوي .

2-4 لغة الجنس الأدبي :

للجنس الأدبي ، قصة أو قصيدة أو أغنية أو مسرحية أو مقالة .. إلخ ، لغته ، بل إن للجنس الأدبي القصصي أشكاله المتعددة القديمة كالحكاية والمقامة والمثل والطرفة والليلة والنادرة ، والحديثة كالأقصوصة والرواية والقصة المتوسطة ؛ ففي القصة نتحدث عن السرد وخصائصه وتراكيبه وبنائه ومنظوراته ، على أن هذه اللغة الفنية الخاصة بهذا الجنس الأدبي أو ذاك تورث إشكاليات قائمة في تلقي الجنس الأدبي ، ومن المفيد التعرف على لغة الجنس الأدبي للإحاطة بها، والمخاطبة الأمثل من خلالها .

2-5 لغة الوسيط :

من المعروف أن وسائط ثقافة الأطفال هي الوسائط التي تنقل

مــن خلالهــا أدب الأطفــال إلى جمهوره ، ولكل وسيط لغته أيضاً ، في الكــتاب والصحيفة والمسرح والتلفزة والإذاعة .. إلخ وتنجم إشكاليات مــتجددة باستعمال لغة الوسائط التي تشكل وسائل اتصال تقنية متطورة مثل التلفزة والإذاعة والسينما .

إن الوسائط تعتمد على أدب الأطفال ، أي على الكتابة الموجهة للأطفال ، وعلى المعنيين بإنتاج أدب الأطفال أو إعادة إنتاجه أن يطوروا لغة هذه الوسائط ، توصيفاً واستهدافاً وتوظيفاً .

3 ـ الإشكاليات الفنية البلاغية :

تــأخذ الاستعارة في مجالات الكتابة للطفل حالات محددة تتصل بالــبعد البلاغي المباشر وغير المباشر ، لأن الاستعادة عدول عن ظاهر اللفظ واللغة إلى باطنه أو محتواه ، وانتقال من المعنى المجرد إلى تعبير مجسـد دون الالــتزام بــأدوات التشبيه أو المقارنة ، وتكون الاستعارة عقـلية أو لغوية ، أي أن الاستعارة أبعد غوراً من مفهوم المحاكاة ، إذ يضاف إليها اعتبارات مستوى التلقي ووضعية المتلقي ، وهو الطفل في ســن معيــنة . ونجــاوز في بحثنا مفهوم البلاغة الصريح إلى التشابك العلائقــي للــنص الأدبي ، ومدى دخول الأصناف البلاغية في التركيب النصــي ، لأن ثمة تحكميات تأخذ بالكتابة للأطفال من مجالات المحاكاة إلى اشــتراطات الاســتعارة ، فتنــتقل الكتابة للأطفال من الانفتاح على الــتاريخ ومقايســته ، إلى اكتفاء الاستعارة بكونها فضاء بصيرة ، أي علاقــة إدراك لا زينة فحسب . ولا نعول هنا على المجاز اللغوي (أشكال المجاز والتشبيه) أو اللفظي (أشكال البديع)، بل ندخل في مجاز عقلي أو ذهني توفره الطبيعة التربوية للكتابة للأطفال على أن فضاء النص الأدبي كــلّه تشابك علاقات مفترضة سرعان ما تنفرش أمام عين الطفل رحيبة مكتفية بحدودها التربوية .

ولعلي أوضح شيئاً من ذلك بشرح بعض الحالات الناجمة عن الإشكاليات الفنية البلاغية في إطارها العام ، متجنباً الخوض في التفاصيل .

3-1 السرد في القصة :

يميز السرد النثر القصصي عن سواه ، لأن السرد مصطلح حديث للقص ، يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان من صميم الحقيقة أو من ابتكار الخيال[13]. إننا نسرد في كل نص قصصي حقيقي أو متخيل حكاية هي مجموعة أحداث أو وقائع أو أخبار .

وتدل تجربة الكتابة للأطفال على ضرورة مراعاة الاعتبارات التربوية لتستوي مع فضاء الاستعارة الشاملة للبناء القصصي . وأورد بعض هذه الاعتبارات :

أ – الطول :

لا يحدد النص القصصي بطول معين فهو بضعة أسطر حيناً ، مع الخبر ، أو الطرفة ، أو النادرة أو المثل ، أو الأقصوصة ، وهو مئات الصفحات حيناً آخر مع الرواية أو القصة الطويلة ؛ وبينهما أشكال قصصية تطول أو تقصر . ولا ينبغي في الكتابة للأطفال أن يزيد طول النص القصصي عن عدد محدود من الصفحات مقترن بإقبال الطفل على القراءة أو التلقي ؛ وبذا ، يختلف طول رواية الأطفال عن الرواية أو رواية الراشدين ؛ لأن رواية الأطفال أميل إلى القصر .

ب – المنظور السردي أو وجهة النظر :

يفضل عدم إثقال المنظور السردي بالأفكار والنقاشات والجدال

العقـائدي والأخلاقـي ، مثـلما يفضل عدم الخوض في التلاعب بوجهة النظر ، باستخدام التقنيات الحديثة مثل التداعي أو تيار الوعي .. إلخ .

جـ – القصد :

ينبغي عدم مباشرة القصد في النص القصصي الموجه للأطفال ، إيثاراً لمجانبة النصح والإرشاد والوعظ .

د – الحوافز :

الحافـز هـو الوحـدة الحكائية الأصغر في كل نص قصصي ، وتـأنس تجربة الكتابة للأطفال إلى وضوح الحوافز ويسر تركيبها ، وأن نبتعد ، قدر الإمكان ، عن التعقيد في ترتبها الواعي .

هـ – التحفيز :

اكتشف علماء السرديات أنواعاً للتحفيز ، وهو نسق الربط بين الحوافـز ، ولعـل مـا يناسب الأطفال هو التحفيز الواقعي الذي يراعي التـنامي الفعـلي محاكـاة للواقع في منظومته الإستعارية ، حيث سيادة المنطق وتعليل ما يحدث ، وتجنب التلاعب بالزمن أو المكان .

و – المتن الحكائي :

غالباً ما يعمد كتّاب الأطفال إلى الاستطراد ، والاستسلام لفيض الوجـدان ، والولع بلغة الإنشاء ؛ بينما أثبتت تجربة الكتابة للأطفال أن المـتن الحكـائي الصافي هو الأنسب ، وقد تخلص النص القصصي من شوائب الوصف والقول المباشر .

غالباً ما ينفر الطفل من إثقال النص القصصي بالتفاصح اللغوي والإستعراض الفكري كما هو الحال مع مبالغة الوصف أو مبالغة التصريح بالإفكار مما يضر بالمتن الحكائي ويوهن نسيجه الفني .

3 – 2 الإيقاع في الشعر :

يتميز الشعر عن النثر بإيقاعه بالدرجة الأولى ، ورأى النقاد القدامى أن خاصية الشعر تتبدى في الوزن والقافية لتمام الموسيقى ، فقالوا عنه : كلام موزون مقفى ، وعندما التفت كبار شعراء النهضة العربية أمثال شوقي والعقاد إلى كتابة الشعر للأطفال ، اعتمدوا هذه الخاصية ، حتى أن شوقي كتب شعره بغالبية الأوزان والبحور ، ثم مالبثت أن تطورت تجربة الشعر العربي بالنظر إلى الاعتبارات التربوية إياها ، في ظل تطور علم نفس الطفل والتعرف على ديناميات فعاليته في التلقي ، وأساسها اللعب والحركة ، وما يضفيانه على شعر الأطفال من خصائص ؛ فكان التركيز على ضرورة أن ينهض شعر الأطفال على الإيقاع ، بما يعنيه من قابليات الترقيص (التعبير الحركي) والإنشاد والغناء (التعبير النغمي والموسيقي). وكانت محاولة أحمد نجيب المنهجية الرائدة لتعريف شعر الأطفال ، ولاسيما موسيقاه في كتابه المعروف " فن الكتابة للأطفال " (1968) أما الاستنتاج الأهم في درسه فهو تركيزه على انبثاق الشعر من اللعب والغناء ، مما يستدعي الوقوف على البحور والأوزان التي تضمن تفاعل الطفل الحركي والغنائي مع الشعر ، ولاحظ ، فيما لاحظ ، أن البحوث والأوزان المناسبة هي القابلة للغناء والترقيص مثل الرجز والسريع ومجزوءاتها ؛ غير أن البحث اللاحق في شعر الأطفال ؛ وتطور الشعر العربي الحديث نفسه ، وسعا إطار فهم الإيقاع بالتعامل مع التفعيلة أو التفعيلات كافة في بناء الكتابة الشعرية للأطفال .

لقد غدا اللعب والغناء منطلق شعراء الأطفال ، وبهما يقاس الإيقاع ؛ ورأى عبدالتواب يوسف أن هذا المنطلق عالمي ، وليس من طوابع شعر الأطفال العربي وحده . إن ضرورات شعر الأطفال عنده ثلاث، هي : التوضيح المادي والتلاعب بالألفاظ والتدقيق الذي لا غنى عنه أولاً ، والتلاعب بالألفاظ وحسن اختيارها وترقيصها ثانياً ، والتدقيق والصقل ثالثاً ، مما يستوجب توافر عناصر الحيوية الثلاثة أيضاً ، وهي الأكورديونية بمعنى التناغم الإيقاعي والموسيقي في البناء الشعري ، والإبداع بمعنى تجاور الكلمات وتفاعلها ليكون منها لوحة فنية بالألوان المتجاوبة ، وكأنها مكون من مكونات هذا الإيقاع ، والإتصال بمعنى توافر عنصر الحلم الشعري وتجنب المباشرة والصراخ . ويرهن يوسف ذلك بدراسة شاعر الأطفال لعلم العروض ، للأوزان والقوافي ، ولخصائص كل بحر من بحور الشعر وللأنماط الشعرية ، وما يناسب كل موقف من أنغام(14) .

وأيد ذلك محمد محمود رضوان ، وهو رائد في دراسة أدب الأطفال ، فوجد خصائص شعر الأطفال في إيقاعه بالدرجة الأولى أيضاً ، لأن الإيقاع يمكن الشعر من إتمام دائرة استعارته عن طريق الصورة والنغم وتآلفهما ؛ وأبرز من هذه الخصائص الوزن والقافية وتكاملهما مع بقية عناصر الإيقاع الأخرى ؛ وأهمها :

أ – الاعتماد على التكرار : فأكثر مؤلفو كتب الأطفال من التكرار بوصفه قيمة إيقاعية .

ب – حكاية الأصوات : فالطفل يحكي ويحاكي الأصوات التي يسمعها سواء أكانت أصوات حيوان أو طير أو أصوات آلات أو وسائل مواصلات ؛ وغالباً ما يعمد مؤلفو شعر الأطفال إلى صوغ مقطوعات تتردد فيها أصوات يألفها الطفل ، ويحب أن يترنم بها كصوت الديك أو الهرة أو القطار أو الريح ... إلخ .

جـ - اتصال الشعر بالمواقف التعليمية والخبرات الحيوية للطفل : إذ يـرافق النشاطات أداء الشعر وإنشاده ؛ ويعرف مثل ذلك في منظمات الأطفال بالصيحات والأناشيد التي يبتدعها الأطفال ومشرفوهم أثناء تنفيذ النشاطات ، فيرددونها بمتعة وبهجة .

د - التعـبير بالحـركة : فيتضمن شعر الأطفال مقطوعات يتطلب ترديدها حركات يقوم بها الطفل ، ويفضل أن تكون إيقاعية مع اللحن الموسيقي ، ويطلق عليه أحياناً الغناء الحركي .

هـ - الوزن والإيقاع : ولاسيما اعتمـاد الأوزان الخفيفة والقصـيرة القابلة للإنشاد والغناء[15].

وإذا كان باحثون آخرون عارضوا تخصيص شعر الأطفال ببحور معيـنة ، معـتقدين أن البحور كلها تصلح لشعر الأطفال[16]، فإنهم دعوا إلى توسـيع الكـتابة الشـعرية للأطفـال بأشكالها : الغنائية والملحمية والمسـرحية ، اسـتثماراً لطاقـات شـعر الأطفـال المستندة إلى اللعب والحـركة؛ فقـد ولد الشعر من اللعب ، ولاسيما شكلها الأهزوجي ، كما يـبين عـبدالرزاق جعفـر[17] مؤكـداً أن الشكل الأهزوجي ، في الإلقاء الفـردي والإنشـاد الجماعي ، من شأنه أن يساعد الطفل على اكتشاف الوزن من خلال التصفيق والإيماء وغيرهما حيث تفاعل الطفل مع الشعر بالإنشاد والغناء أو اللعب والحركة والترقيص . إن مثل هذا التدريب على البحث عن الأوزان الإيقاعيـة من شأنه أن يعـزز علاقة الطفل بالشعر معرفة وجمالاً وحيوية .

3-3 الاستباق في الخيال العلمي :

ثمـة نتيجة توصل إليها المشتغلون بأدب الخيال العلمي هي أن

الخيـال العلمي لا يمكن فهمه إلا في بعده الزمني[18]؛ ولعل نظرة عجلى لنشـأة الخيال العلمي في القرن الثامن عشر تظهر أن جوهر أدب الخيال العلمي هو استطاعته التخييلية لمجاوزة الزمن ، من موضوعات العوالم الغريـبة، إلى الرحـلة ، إلى الكائـنات غيـر الأرضـية ، ونسمي هذه الاسـتطاعة اسـتباقاً في الزمن ، من استحضار الماضي السحيق ، إلى مناداة المستقبل البعيد ، وهي ما يطلق عليه غزو الزمن ؛ وهذا الإنزياح فـي الزمن يقوم على تقدير الماضي ، بالإستناد إلى إنجاز العلم ، وعلى توقـع المستقبل إيماناً أو تفاؤلاً بإنجاز العلم . وأميز في موضوع الخيال العلمي بين تخييل العلم أو تخييل الغريب أو العجيب أو الخارق أو السحر أو الهـوى (الفنطزة) مما يوجز أسطرة الحكمة القديمة أو جموح الخيال الشـعبي ؛ وللـتوقع عـلى سبيل المثال ، اتجاهان ، فالتوقع الحقيقي ، بتعبير جان غايتينو ، يعترف بوجود الزمن وقدرته ، بينما الخيال العلمي " الأسطوري " يوقفه ، أو يلغيه[19]. وعندما نقارب الاستباق أو مجاوزة الـزمن فـي الكتابة للأطفال نجد أن الخيال العلمي يشكل استعارة أخرى حين يوضع الاستباق في سياق زمني خاص مفترض أيضاً ، شأن إدراك الطفـل لمجـرى التاريخ على أنه مجرى زمني نسبي مجرد أشبه بدائرة لعـبة لـتحولات الـزمن . وقـد يدمج الماضي بالحاضر ، أو الحاضر بالمسـتقبل ، في أمثولة يغدو فيها الاستباق صفة ملازمة لطبيعة الخيال العلمي .

4 - الإشكاليات الفنية الإبلاغية :

تـتحدد قيمة الكتابة للأطفال ببلاغتها وإبلاغيتها في آن واحد ، فـإذا كـانت البلاغة علاقة داخلية ، فإن الإبلاغية علاقة خارجية ، وقد تـزايدت مؤثـرات العلاقة الخارجية على العلاقة الداخلية نفسها ، وكنا

لاحظنا ظواهر متعددة لهذه المؤثرات في إلماحنا إلى الإشكاليات الفنية البلاغية ، ولعلنا نستكمل بحثنا بشرح بعض الحالات الناجمة عن الإبلاغية ، وما تفرزه من إشكاليات فنية .

4-1 التقانات وثورة المعلومات والإتصالات :

شهدت نهايات القرن في العقدين الأخيرين تفجراً هائلاً في المعلومات ، وسرعة فائقة فيها مقترنة بثورة مماثلة في الاتصالات ، ربما بتأثير هذه المعلومات أيضاً . وقد أصبح الكتاب الإلكتروني ، كما أشرنا ، حقيقة واقعة . وكنت عالجت تأثيره على الثقافة وثقافة الأطفال من قبل[20] . لقد كان رأيي أن الكتاب الإلكتروني أو تعميم استعمال الكمبيوتر ومن بعده " الانترنيت " وأثناء ذلك " المالتي ميديا "، وهي الاستعمال المتعدد بتقانات متعددة الوسائط الإتصالية ، دون ترشيد، سيؤثر سلبياً على تنمية ثقافة الأطفال ، وسيشكل خطراً على نماء الطفل نفسه معرفياً وجمالياً ، فقد كان الكتاب المطبوع ، ومايزال ، المصدر المعرفي الأول ، وماتزال الفنون ، ومنها وسائل الإتصال بالجماهير ، مثل المسرح والسينما والتلفزة والإذاعة ، تعتمد على الكلمة ، وهي أداة الإبداع الأولى ، ويعسر أخذها من غير الكتاب . ولاشك ، أن الشكوى والتذمر من مثل هذه المخاطر قد تواترت كثيراً في الموقف التربوي والثقافي في الدول الصناعية المتقدمة تقنياً كاليابان وأمريكا على وجه الخصوص ، فترددت صيحات الحذر من انتشار استعمال الكتاب الإلكتروني على عقول الأطفال والناشئة وتبلد مشاعرهم وعواطفهم ، ناهيك عن سرقة وقتهم قبل سرقة مداركهم وسط الاسترخاء والكسل الذهني .

غير أن التحذير من هذه المخاطر لا يعني إغلاق الأبواب أمام

هــذه الأشــكال المعــرفية والترويحية الجديدة مما يتيحه التطور العلمي الهــائل للكمبيوتر في مجال الاتصالات الذي تحول ، كما يرى الكثيرون ، مــن مجــرد حاسب يقوم بالعمليــات الحسابية المنطقية إلى أداة تضــم إمكانــات عرض النص والصوت والصورة والرسوم المتحركة والفيديو الرقمي ، وهو ما اصطلح على تسميته بالوسائط المتعددة " المالتي ميديا " الــتي تعني المزج ، بتعبير آخر ، بين سمات الكمبيوتر والتلفزيون في تناســق وتناغم على أقراص الليزر CD-ROM ، وكان وراء هذا التطور العــلمي مــا يســمى بالثورة الرقمية . وقد واكب هذا التطور زيادة في سرعة أجهزة الكمبيوتر حتى تستطيع التعامل مع الكم الهائل من الأرقام الــناتجة عــن تحويــل الصوت والصورة والفيديو إلى لغة الكمبيوتر ، فازدادت سرعتها كما زادت ذاكرتها .

وهذا يعني أن الكتاب الإليكتروني يثير إشكاليات فنية قد لا يكون بــالمقدور درء تــبعاتها الثقيــلة عــلى مســتقبل الإنسانية ما لم يرشد استعمالها ، لأن الكتاب الإليكتروني في سبيله لاستبدال الذاكرة الإنسانية بذاكــرة الأجهــزة ، ولابد من التبصير بمشكلات استعماله قبل انتشاره عــندنا ، وليس المقصود من ذلك كله أن نعادي ثمار ثورة الاتصالات ، ولكــن مــثل هذا التبصير من شأنه أن يجعل الكتاب الإلكتروني نافعاً في خدمة الثقافة الرفيعة الحقة بعامة ، والكتابة للأطفال بخاصة .

4-2 دور المربي :

يــلعب المــربي ، داخــل الأسرة أو الأسرة التربوية أو أجهزة الــثقافة ووســائل الإعلام ، دوراً كبيراً في إبلاغية الكتابة للأطفال ، لأن الطفــل يحتاج للمرشد أو المنشط الثقافي ، فرداً من أسرته أو معلماً في الثقافة والإعلام والتربية ، في مراحله العمرية حتى سن اليفاعة والرشد.

ويتزايد الاهتمام بدور المربي في ظل التطور الثقافي والتعليمي والتربوي، وأذكر في هذا المجال حالتين ، الأولى هي التحويل ، والثانية هي الحكواتي .

والتحويل هي لجوء التربية إلى تمكين المربي من القدرة على تحويل أي كتابة أدبية قد لا تكون مناسبة للأطفال إلى نصوص أدبية صالحة لهم ، وهذا قائم في تأهيل المعلمين في سورية على سبيل المثال. ويضمن ذلك اعترافاً بضرورة توافر كتابة للأطفال تفتقر إليها المكتبة العربية ، واعترافاً ، وهو أمر خطير ، بأن الكتابة للأطفال تعليمية بالدرجة الأولى ، ولذلك يستطيع أي معلم أن يقوم بها عن طريق التحويل، وكأنه يحضر وسيلة تعليمية أو وسيلة إيضاح . ولاشك ، أن مبالغة الاعتماد على مثل هذا الدور تؤدي إلى إشكاليات قائمة ، لأن المربي ، ببساطة ، ليس كاتباً ، ولأن النصوص المحولة لن تحمل قدراً مقبولاً من " الأدبية " !.

وأما الحكواتي فهو أن يقوم المربي بدور الحكواتي الذي يقص الحكايات على الأطفال ، وقد يبتدعها ، أو يؤلفها ، أو يضيف على متنها، أو يطور فيها . وقد غدا فن الحكاية للأطفال علماً يحدد اختيار الحكاية ، وطرائق سردها ، ومدى مشاركة الطفل فيها ، وإدخال أشكال تعبيرية حركية أو بصرية أو سمعية عليها . ومن المفيد ، التركيز على هذا الدور تيمناً بالتقاليد الأدبية القومية في مخاطبة الأطفال ، ويحتاج هذا الدور إلى الترشيد كذلك تجنباً لإشكاليات فنية تؤثر على إبلاغية الكتابة للأطفال .

4-3 دور الطفل :

تعتمد الكتابة للأطفال اليوم على حيوية الطفل ومشاركته في

إنـــتاجها أو إعـــادة إنتاجها ، وأختار بعض الحالات لدور الطفل كما في الدرامـــا المـــبدعة ، وفي ظاهرة الطفل الشاعر أو الكاتب . ففي الدراما المـــبدعة ، يثمّر الأطفال مشاركتهم إلى تدريب صوتي وحركي من شأنه أن يـــرتفع بالـــتثقيف الذاتي إلى تنمية الإدراك وتعضيد الوعي ، وتقدم الدراما المبدعة طاقة إبلاغية ثرة للكتابة الطفلية .

أمـــا ظاهرة الطفل الشاعر أو الكاتب فهي تجافي البعد التربوي للكتابة ، ولا توافي الأدب في الوقت نفسه ، وقد سماها عبدالرزاق جعفر " أسطورة الأطفال الشعراء "[(21)]، ورأى ، وأتفق معه في هذا الرأي ، أن الطفل المبدع غير موجود ، لأن الإبداع يتطلب صفات الرشاد ؛ والأولى أن نعـــنى بتربية الأطفال ليكون منهم الشاعر والكاتب في مقتبل العمر . ويتطـــلب هـــذا مواجهـــة الإشـــكاليات التي تنجم عن دور الطفل ضمانة لإبلاغية الكتابة للأطفال .

5 – استخلاصات :

لا شـــك ، أن مثل هذه المقاربة النظرية لمفهوم الكتابة للأطفال واليـــافعين تحتاج إلى توسيع وتعميق ، وما قدمته أفكار قابلة للنقاش ، وحـــبذا لـــو نظـــر إليها من خلال الاجتهاد السابق الذي أشرت إليه في الكتابة للأطفال بوصفها استعارة .

والخلاصـــة الثانية هي أن الوعي بالكتابة للأطفال في إطار هذه المقاربـــة يتيح لنا تفعيل جهدنا القومي في تنمية ثقافة الأطفال ، وكنت ذكرت إلماحات كثيرة باتجاه هذه التنمية في سياق البحث .

هوامش وإحالات

1) ثمـة كـتب كثيرة عن نشوء أدب الأطفال والناشئة في المكتبة العربية ، لعل أهمها كتاب دونيز اسـكاربيك " أدب الطفولـة والشـباب " (ترجمة د. نجيب غزاوي – مراجعة عيسى عصفور). سلسلة الدراسات النفسية 26 – وزارة الثقافة – دمشق 1988 .

2) هذا البحث استكمال لما كتبته في كتابي " أدب الأطفال نظرياً وتطبيقياً " – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – 1983 . وأرفق بهذا البحث نص البحث من كتابي المذكور .

3) عـدة مؤلفين : نحو خطة قومية لثقافة الطفل العربي – المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (الاليكسو) تونس 1994 ص ص 178 – 197 .

4) نقـرأ حديثـاً مـتواتراً عن المراحل العمرية لدى غالبية المعنيين بأدب الأطفال وخبرائه ، وأذكر منهم:

– نجيب ، أحمد : فن الكتابة للأطفال – دار الكتاب العربي للطباعة والنشر – القاهرة – 1968.

– الحديدي ، د. علي : في أدب الأطفال – ط2 – مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة 1976 .

– الهيتي ، د. هادي نعمان : أدب الأطفال : فلسفته ، وفنونه ، وسائطه – وزارة الإعلام – بغداد 1978 .

– رمضـان ، د. كافيه (ود. فيـولا الببلاوي) : ثقافة الأطفال – المجلد الأول – كلية التربية – جامعة الكويت – الكويت 1984 .

5) نجيب أحمد : المضمون في كتب الأطفال – دار الفكر العربي – القاهرة – 1979 ص 29 وما بعدها .

6) يعتمد جورج كلاس على مأثور القول في فهم لغة الطفل ، ولعل الأقدم في التعبير عن هذه النظرة هما محمد قدري لطفي ومحمد محمود رضوان (وهما من مصر). انظر :

– كلاس ، جورج : الألسنية ولغة الطفل العربي – مكتبة السابح – طرابس 1984 ص 98 وما بعدها .

7) خـرما ، د. نايف : أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة – سلسلة عالم المعرفة 9 – وزارة الإعلام – الكويت 1978 . ص 249 .

8) راشـد نتيلة : " دراسة حول نمو اللغة وتذوقها عند الأطفال " في كتاب : " لغة الكتابة للطفل " – الهيئة المصرية للكتاب – القاهرة 1981 ص 5 .

9 – المصدر نفسه ص 6 .

10 – رضوان ، د. محمد محمود : " لغة الطفل المصري – دعوة للباحثين " في المصدر السابق نفسه ص ص 24 – 25 .

11 – سالم ، محمد عدنان (وأنس الرفاعي) : تسريع القراءة وتنمية الاستيعاب – دار الفكر بدمشق – دار الفكر المعاصر ببيروت – 1996 .

12 – سـمك ، د. محمـد صـالح / فن التدريس للتربية اللغوية – مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة 1979 .

13 – أبـو هيـف ، د. عـبدالله : القصة العربية الحديثة والغرب – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق 1994 . ص 269 .

15 – يوسـف ، عبدالـتواب : " شعر الأطفال عالمياً " في كتاب " الشعر للأطفال " – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 1989 ص ص 39 – 43 .

16 – رضـوان ، د. محمد محمود : " اللغة في شعر الأطفال " في المصدر السابق نفسه ص ص 9 – 17 .

17 – شعراوي ، إبراهيم : " الطفل وموسيقى الشعر " في المصدر السابق نفسه ص 193 .

18 – جعفـر ، د. عبدالرزاق : الطفل والشعر : دراسة في أدب الأطفال – دار الجيل – بيروت 1992 ص ص 37 – 46 .

19 – غابتيـنو ، جان (ترجمة ميشيل خوري) : أدب الخيال العلمي – دار طلاس – دمشق 1990 – ص 127 .

20 – المصدر السابق نفسه ص 132 .

21 – أبـو هيـف ، د. عبدالله : " الكتاب الإلكتروني " في جريدة " البيان " (دبي). العدد 6042 – 2 كانون الثاني 1997 – ص 31 .

22 – جعفر ، د. عبدالرزاق : أسطورة الأطفال الشعراء ، دار الجيل – بيروت 1992 .



أ - مفهوم الأجناس الأدبية :

تطرح دراسة الأجناس الأدبية مجموعة كبيرة من الأفكار والعلاقات والصور ، ولعل أهمّ هذه الأفكار مفهوم الأجناس الأدبية . وهو مفهوم مرتبط بالعرق والتاريخ والإبداع وأشياء أخرى كثيرة .. فالأمم تختلف في أجناس الآداب التي أبدَعَتْها ، فللعرب أجناسهم ، ولليونان أجناسهم ، وكذا للهنود والصينيين والفرس واليونان ... إلخ . ولاريب في أن سمات مشتركة تجمع بين صور بعض هذه الأجناس ، وأن فوارق واضحة تميزها بعضها عن بعض . ومع ذلك، فثمة مسعى حثيث ، في زماننا ، لاستنباط نظرية في الأجناس الأدبية ، على الرغم مما يكتنف ذلك من ملابسات وتعقيدات .

ولم يكن القدماء بمعزل عن النظر في هذه المسألة الأدبية ، ذات الصلة بالنقد الأدبي ، وتاريخ الأدب ، والأدب المقارن ، ومراحل التطوّر ... ويُعْزَى إلى (أرسطو) و(أفلاطون) أولية تحديد الأجناس الأدبية ، فهي ، عندهما ، شعر غنائي ، وملحمة ، ومأساة . أما العرب فقد أنتجوا خلال تاريخهم الإبداعي الطويل أجناسهم الأدبية المختلفة ، التي كان الشعر أهم جنْس فيها ، فنحن أمة الشعر . والشعر كان ، قبل الإسلام ، يكاد ينثال على كل لسان ، كما كان للعرب ألوان من الأدب النثري اتخذ أشكالاً مختلفة مثل سجع الكهان ، والخطب ، والمنافرات ، والوصايا ، والحكم والأمثال ، والمقامات ، وجنس آخر فريد في بابه ، ليس هو بنثر ولا بشعر ، إنه القرآن الكريم . واكتشف مؤخراً جنس قديم هو " فنّ الخَبَر " الذي شرع الدارسون المعاصرون يولونه اهتماماً

واسعاً وجنس آخر سُمّي " تكاذيب الأعراب ". وهو في بعض نماذجه يقترب من أدب الخيال العلمي المعاصر كما سنرى .

والحقيقة أن تاريخ الأدب قد عرف أجناساً نمت وازدهرت في أزمنة معيّنة ، ثم لحقها الضمور والانقراض في أزمنة أخرى . ففي الغرب الأوربي ازدهر فن الملاحم رَدحاً من الزمن ، ثم تلاشى لصالح "الرومانس " الذي حلّ محلّه فن الرواية . وعند العرب ظهر سَجْع الكهّان في الجاهلية ، ثم اختفى وتلاشى فيما بعد .

ومن الواضح أن تشكل الجنس الأدبي ورسوخه لا يتمّ إلاّ من خلال مجموعة من نصوص متراكمة ، تنتظمها خصائص معيّنة ، تمكّن الناقد الأدبي من استنباطها ، وجعلها قواعد وأسساً لنصوص لم تولد بعد . وعليه فإنّ الجنس الأدبي ، يغدو ، بعد زمن من تراكم نماذجه ونصوصه ، كوناً مجرداً ، في حين تغدو النصوص المنضوية تحت قواعده وطقوسه ، كوناً ملموساً . وبعبارة أخرى ، يغدو الجنس نصاً غائباً ، والنموذج المجسّد له نصاً حاضراً . ومن هنا يمكن للمرء أن يرى في الجنس الأدبي زمرة من الأعمال الأدبية تمتاز بخصائص أسلوبية محدّدة ، أو صيغة من صيغ التخيل ، فيها مزايا وخصائص تُعورِفَ عليها عبر الزمن ، تشتمل عليها النصوص المنتمية إليها ، على نحو يكثر أو يقل ، ويحضر أو يغيب ...

ومن شأن فكرة الجنس الأدبي الإسهام في الكشف عن الطرق التي تُنتَج بها النصوص ، وتُستقبل ، وتُتداول . ومن شأنها أيضاً أن تتيح للمتلقي أن يرصد بدقة مدى انضباط النص وانسجامه مع قواعد جنسه الأدبي ، أو الخروج عليها ، ومدى التقليد أو التجديد فيه ، ومظاهر الخروج الحميد أو الذميم عن أترابه ولداته . وعليه فالأجناس الأدبية ترتبط أشد الارتباط بمفهوم الإبداع من جهة ، ومفهوم النقد من

جهة ثانية ، ومفهوم تاريخ الأدب من جهة ثالثة ... وإذا كان تاريخ الأدب يتيح لنا أن نضع للنصوص معايير أدبية ، وفق أجناسها ، فإنّ تاريخ الإبداع يتكون هو أيضاً من جماع حركة التجريب التي تطوّر تلك المعايير وتخترقها . وتتلخص علاقة الجنس الأدبي بالنقد الأدبي في أنه يشكل مُكوناً معرفياً للناقد يُسهم ، إلى حد بعيد ، في ما يُسمى اليوم ، في نظرية التلقي ، بـ " أفق التوقع ". فنحن حين نقرأ قصة قصيرة ، أو قصيدة ، نرتقب فيها مزايا وسمات متوخاة ارتكست في نفوسنا وأذهاننا ، من خلال معاينة نصوص مشابهة ، قدّمها لنا تاريخ الأدب وفلسفها النقد الأدبي ... بَيْدَ أن ذلك كله لا ينبغي له أن يحول دون فَهم الناقد أن ثمة ابتكارات واختراعات وتجاريب ، لا تكفّ عن تعديل مفهوم الجنس وتوسيع حدوده ، أو عن حَرْفه إلى مسارب جديدة ومسالك مستحدثة . ولا ينبغي أن يحول أيضاً دون نظر جديد في الموروث الإبداعي ، قد يكشف عن أنماط قديمة ، لم تقع تحت حصر النظرية الأدبية ، أو ندّت عن جهود التنظير القديم والدرس السالف للإبداع ، الأمر الذي يؤكد أن نظرية الأجناس الأدبية لم تكن قادرة في يوم ما على الزعم بأنها أحاطت بكل المبدعات التي تنتجها أمة من الأمم ، أو أن تخلص إلى ضوابط معينة صارمة لجنس من الأجناس . فطبيعة النوع تشبه طبيعة الكليات في العلوم الإنسانية ، من حيث أنها تطرح دوماً أسئلة تتعلق بالمفرد والمتعدد ، وبالمحصور والمتمرّد ، وبالماثل والغائب.

وسنرى بعد قليل أن تخوم الأجناس الأدبية في تراثنا كانت قاصرة عن حَصْر نتاجات المبدعين القدامى . كما سنرى أيضاً أن تخوم هذه الأجناس التي راحت تترسّخ يوماً بعد يوم في زماننا ، قد اخترقت ودُمرت لصالح أجناس جديدة ، سنُعاين نماذج منها وأنماطاً . وهاتان الفكرتان هما عمودا هذه الدراسة ، وهما همُّ كاتبها .

ب - أجناس قديمة ندّت عن جهود القدماء :

ولو عُدْنا إلى تاريخ الأدب العربي القديم ، وواقع النقد في التراث ، ناظرين في مدى شموليته ، في مسألة الكشف عن الأجناس الأدبية ، ونقدها ، والتنظير لها ، لَوَجَدْنا فيها تقصيراً كبيراً ، ففي القديم قصّرت نظرية الأنواع الأدبية عن جعْل " المقامة " جنساً أدبياً خالصاً ، له أصوله وحدوده ونقده ، إلى أن جاء ناقد معاصر هو (عبدالملك مرتاض)، فألّف كتاباً سمّاه " فن المقامات في الأدب العربي - الجزائر 1989 " انتهى فيه إلى أن " المقامة " هي جِنْسٌ أدبي قائم بذاته، فَسَدَّ بكتابه هذا ثغرةً وُجدت في تاريخ النقد العربي تتصل بمسألة الأجناسية .

وفي وقتنا المعاصر بدأنا نطالع جهوداً علمية تتصل بدراسة فنّ السرد العربي القديم . وتتمثل هذه الجهود بأعمال كل من (سعيد يقطين) و(محمد مفتاح) و(عبدالفتاح كيليطو) و(عبدالله إبراهيم) وغيرهم . وهي جهود تناولت فنّ الخبر ، وشكل السرد في بعض كتب الأدب العربي القديم ، مثل : الكامل ، للمبرد ، والبيان والتبيين للجاحظ ، والأغاني للأصفهاني ، والأمالي للقالي ، والذخائر والبصائر ، والإمتاع والمؤانسة للتوحيدي ، وزهر الآداب للقيرواني ، ونثر الدر للآبي ، ونشوار المحاضرة والفرج بعد الشدة ، وكلاهما للتنوخي .

وقد وقف عند كتاب " الفرج بعد الشدّة " كاتب تونسي هو (البشير الوسلاتي) فنشر بحثاً بعنوان (القصّ في أخبار الفرج بعد الشدّة للقاضي التنوخي) في مجلة حوليات الجامعة التونسية (العدد 1997/41) أشار فيه إلى وجود فن قصصي يتمثّل بقصص الشخصيات، وقصص الأحداث ، وقصص لها علاقة بالحيوان ، وقصص تقوم على صوت

هاتف ، أو حلم من الأحلام ... وقد لخص الباحث المزايا التي تجمع بين قصص هذا الكتاب ، وقصص الكتب التراثية الأخرى ، فوجدها مجسّدة في ثنائية الإسناد والمَتْن ، ومَزْج النثر بالشعر ، والتحوّل من جدّ إلى هزل ، والجمع بين الإثارة والإمتاع ، والإسهاب ، والإختيار . وعلى الرغم من النزعة التعليمية المباشرة عند التنوخي ، فإنّ السرد ، بوصفه أساس الفن القصصي ، قائم في قصصه المختارة ، أو المخترعة على حد سواء . وقد ذكر الباحث (الوسلاتي) أن أشدّ الأنواع أدبية في قصص " الفرج بعد الشدّة " كان في النصوص التي تذهب بعيداً في التخييل إلى حد الغرابة والتعجيب .

والحق أن الغرابة والتعجيب كانا قبل التنوخي (المتوفّى سنة 384هـ) فقد وُجدا في قصص ساقها المبرد (286هـ) في كتابه "الكامل". وقد وقف عند هذه القصص ، أو عند بعض نماذجها ، الناقد السعودي (عبدالله الغذّامي) فنشر بحثاً بعنوان " تكاذيب الأعراب " في مجلة فصول القاهرية (مج 11 ع 1993/1). انتهى فيه الدكتور (الغذّامي) إلى أن هذه النماذج تشكل جنساً أدبياً قائماً برأسه ... ولإيضاح ذلك نتلبّث عند نموذج واحد من " تكاذيب الأعراب " أو قصص الخيال والغرابة والتعجيب ، فقد روى (المُبَرِّد) في الكامل (ج2 ص 548 القاهرة 1938) النص التالي :

" تَكاذَبَ أعرابيان ، فقال أحدهما : خرجتُ مرة على فَرَسٍ لي ، فإذا أنا بظلمة شديدة فيمّمْتُها ، حتى وصلت إليها ، فإذا قطعةٌ من الليل لم تنتبهْ ، فمازلْتُ أحمل بفرسي عليها ، حتى أنبهتُها ، فانْجابَتْ ...

فقال الآخر : لقد رَمَيْتُ ظبياً مرة ، فعدل الظبيُ يُمنة ، فعدل السهم خَلفه ، فتياسر الظبْي ، فتياسر السهم خلفه ، ثم علا الظبي ، فعلا السهم خلفه ، فانحدر الظبي ، فانحدر السهم ، حتى أخذه ! ".

والذي يبدو أن هذه الأكاذيب ، ونماذجها عديدة في تراثنا ، هي جـنْس أدبـي نَسيه النقد القديم ، وغفل عنه الناقد التراثي ، في حدود علمي . وهي جنس أدبي ، لأنها : أولاً تقوم على الخيال المبدع ، وثانياً تعـتمد لغـة إنشـائية ، وثالثاً تؤدي وظيفة نفسية ، تتمثل في الحكاية الأولى بقَهْر الخوف وتبديد الظلمة ، وفي الحكاية الثانية بقهْر الطريدة، وتمكين الإنسان من الحيوان ، وأخيراً ممارسته ... على الحياة الجامدة والنمط الحي من حوله ، في الحكايتين .

وإنــي لأرى ، إضـافة لمـا ذكره الدكتور (الغذّامي) في بحثه الممـتاز ، أنّ بذوراً من بذور أدب الخيال العلمي موجودة في الكذبتَيْن السـابقتين ، فانجيـاب الظـلمة الذي حققه الفارس الأول في الأكذوبة الأولى يجسّـد حـلم الإنسـان في الغَلَبة على العتمة ، وهو حلم تحقَّق باختراع الكهرباء في القرن العشرين . إن فرس هذا الفارس كان صنواً (أو حلماً لا فرق) للمصباح الكهربائي ، أو للقنبلة المضيئة ، التي يبدد بهـا الإنسـان الظـلام ، وقتْل الظبي بسهم الفارس الثاني ، يجسد حلم الإنسان في تحقيق الإصابة للهدف بدقة ، في الصيد وفي الحرب معاً... وهـو حـلم تحقَّق باختراع الصواريخ الحرارية التي تطلق نحو الهدف وتلاحقـه بإلحاح حتى تدمره ، وإنْ تيامن أو تياسر أو علا أو هبط ... وعـليه فسـهم هـذا الفـارس ، هو صنو (أو حلم لا فرق) للصاروخ الحـراري الذي يسقط الطائرات في الجوّ ، مهما ناورت نحو اليمين أو اليسـار أو الأعـلى أو الأسفل . والمعروف أن أدب الخيال العلمي أدب يـتحدث عـن أحـلام البشرية في تجاوز حدود الزمان والمكان ، وفي ارتيـاد مناطق مجهولة ، كان الإنسان يقف عاجزاً دون الولوج إليها أو السيطرة عليها .

وبمـا سبق يكون أدباء من تراثنا قد سبقوا ، بخيالهم الإبداعي

كل من (جون فيرن) الفرنسي، و(هربرت جورج ويلز) و(وليم كلارك) البريطانيين ، وغيرهم وغيرهم ، ممَّن يُعَدون من أعلام أدب الخيال العلمي ، بقصصهم ورواياتهم الخيالية . ومن المعروف للمتتبّع في هذا الميدان أن تخيّلات بعض هؤلاء العلماء التي أدمجوها في آثارهم الأدبية المعاصرة ، قد تحقّق منها الشيء الكثير .

إن الكذب الذي نُعاينه في نصوص الأعراب القدماء ، الذين أكاد أقول : إنهم روّاد أدب الخيال العلمي ، هو ابتكار محمود . هو كذب خيالي ذاهب في الفن إلى مداه الأقصى ، ولهذا فإن الناقد (تودوروف) كان يرى أن الرواية فنّ عربي ، لأن العرب موهوبون في صناعة الكذب. وليس في هذا القول ذمٌّ أو قَدْحٌ ، أو إهانة ، لأنه جاء في معرض مبحث جاد عن شروط قيام فنّ روائي وعن علاقته بما هو غير حقيقي ، أو بما هو فنّ الأكاذيب ... ألم تقل الروائية الجزائرية (أحلام مستغانمي) عن الكاتب الروائي : " إنه يعيش على حافة الحقيقة ، ولكنه لا يحترفها بالضرورة ، ذلك اختصاص المؤرخين ، إنه في الحقيقة يحترف الحلم ، أي يحترف نوعاً من الكذب المحبّب . والروائي الناجح هو رجل يكذب بصدق مدهش ، أو هو كاذب يقول أشياء حقيقية ". (فوضى الحواس 128).

هذا ، وقد وُجِد في تراثنا مبدعات تقوم على الخيال ، وعلى الكذب الفني المحبب ، ولا أريد أن أقف عند قصص " ألف ليلة وليلة " التي تنم على خيال عربي خصب ، فهي معروفة للقاصي والداني ، وإنما أشير إلى مبدعات تراثية أخرى مثل قصة " رأس الغول " وكتاب "كلندجة" وكتاب " ضياء الأنوار " وصاحبها جميعاً أحمد بن عبدالله البكري ، الذي نُعت بالكذّاب الدجّال . وهو من رجال القرن الثالث الهجري . ومن الأندلس وصلتنا أخبار من أثر روائي لصاعد الربعي

(417هـ) عنوانه " الجواس بن قعطل المذحجي مع ابنة عمه عفراء ". وهو كما يقول عنه ياقوت الحموي (626هـ): " كتاب لطيف ممتع جداً ... وكان المنصور كثير الشغف به ، حتى رتّب له من يخرجه أمامه كل ليلة". ويضيف ياقوت أيضاً أن صاعداً هذا صنّف أيضاً كتاب " الهجفجف بن غيدقان بن يثربي مع الخفّوت بنت مَخْرمة بن أنيف ". وهو على طراز كتاب أبي السري سهل بن أبي غالب الخزرجي - (معجم الأدباء ، ط إحسان عباس ، ج 3 ص 1441).

ج - أجناس جديدة تجاوزت تخومها :

تلكم هي أشكال من تَمَرُّد الإبداع القديم على نظرية الأجناس الأدبية . وهي أنماط تشير إلى قصور التنظير عن الإبداع ، وتخلّفه عن الإحاطة بعالمه الثري المنداح . ولقد كان ديدن هذا الإبداع الأدبي عبر الزمن ، فهو لا يكف ، قديماً وحديثاً ، عن محاولات الخَرْق لصالح التحديث ، وعن تجارب التجاوز لصالح التجديد . وقد عرفت تواريخ الآداب ، في كل الأمم ، ألواناً مبتكرة تنبىء بنشأة نوع جديد ، ففي الإبداع الغربي بدت رائعة (سرفانتس) " دون كيشوت " نمطاً جديداً ، وكذلك كانت رواية (جيمس جويس) " أوليسيوس " نموذجاً جديداً في فنّ الرواية ، يقوم على التداعي والحوار الداخلي .

وفي الإبداع العربي ، في زماننا ، يمكننا أن نتريّث عند نماذج كثيرة حيَّرت النقاد في تصنيفها ومعالجتها . وسنقف عند ثلاثة آثار عربية للدلالة على ذلك . الأول عنوانه : " فارس آغا " لمارون عبود من لبنان . والثاني عنوانه " حركات " لمصطفى الفارسي من تونس ، والثالث هو كتاب " قصص شعرية قصيرة جداً " لشوقي بغدادي من سورية . ففي " فارس آغا " من الظواهر والخصائص ما جعل تصنيفه

تحت جنس الرواية مُرْبكاً ومُحيّراً . وقد عبّر عن هذه الحيرة (حسين مروّة) حين قال : " في أي نوع من أنواع الأدب يمكن أن يصنّف (فارس آغا)، أهُو رواية ؟ أم وصف تاريخي محض ؟ أم صورة قلمية مُتفرقة تصف بمجموعها حياة جيل من لبنان ؟ ثم لأية مدرسة أدبية ، أو لأي مذهب أدبي يصح أن يُنْسَب هذا العمل الأدبي ؟ " (دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، لمروّة ص 14). أما كتاب " حركات " للفارسي، فقد جاء أيضاً متمرداً على الأعراف والتقاليد الأدبية المعهودة في الأجناس الأدبية التقليدية . وقد كان هذا التمرّد والمزج بين خصائص الأجناس المختلفة هو ما حدا بالناقد التونسي (محمود طرشونة) ليقول فيه : " ويتضح من التحليل الشمولي لهذا الأثر أن الخيط الرابط بين مختلف عناصره هو الجَمْعُ بين المتناقضات ، فإنه تتعايش فيه ، بدون تنافر ، أركان القصة والمسرحية والخاطرة والأسلوب الإيحائي ، والأسلوب التقريري والأسلوب الرمزي في نفس الوقت ". ويضيف الناقد (طرشونة) : " وأول صعوبة في دراسة هذا الكتاب تتمثل في تصنيفه ونِسْبته إلى أحد الأنواع في تركيبه وتقسيمه ". (انظر دراسة طرشونة : مقومات قراءة شمولية للأدب العربي ، في كتاب المؤتمر العام الثالث عشر للإتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ، دمشق 1981 ص 479).

أما الأثر الثالث لشوقي بغدادي ، وهو شاعر سوري معروف ، فإشكاله قائم في عنوانه ، وفي صِيَغِه ، فهو " قصص شعرية قصيرة جداً ". إنه إذن شعرٌ وقصة ، وقد امتزجا معاً ، فاندثرت التخوم بينهما، وتلاشت الفروق النوعية التي تميّز أحدهما عن الآخر . ولعل التمثيل هنا مفيد ، ووجيه ، فقد قال (شوقي بغدادي) في إحدى " قصصه الشعرية " :

كان الفتى الشرير غاضباً

يريد أن يخاصم الدنيا

وكانت الحافلة الملأى

تحت الهجير تحرق الأعصاب

كان الفتى الشرير حائراً

يبحث عن خصم بلا جدوى

ولم تكن تهمّه الأسباب

وعندما أحسّ أن قبضة تدفعُه

أدار كل جسمه

يريد أن يردّها بعنْف

لكنه رأى أمامه

طفلاً يلاعبُه

فمدّ كفه إلى وجنةِ خصْمه

يداعبُه



فـــنحن أمام قصة نظمت شعراً ، أو أمام شعر تأطّر في قصة - قصـــة تصور لحظة إنسانية فذّة ، فيها تُحولّ الطفولة البريئة الناعمة ، الفـــتوةَ الفظة الخشنة إلى الحالة النقيضة ، وتجرّها إلى عالمها الأنقى والأهيـــف ... وقـــد نستنتج من خلال ذلك ، أن اللطف والعذوبة يُعْديان ويقويان على الظفر على العنف والشر . ولم تخلُ هذه الفكرة القصصية الشـــعرية معـــاً ، كمـــا هـــو بيّـــن من إيقاع وتنغيم وروي ، وهي من مستلزمات الشعر - كما نعرف .

وهـــا نحـــن اليوم نقرأ في قصص قصيرة تعابير قريبة جداً من

التعابير الشعرية ، بكل ما لها من تكثيف وتنغيم وإيقاع ، حتى ليصحّ لنا القول : إن القصة القصيرة اليوم أصبحت في كثير من إنتاج المبدعين لها ، تمتح من معين الشعر ، بمقدار ما يمتح الشعر من معينها . وفي بعض نماذج الكاتب القصصي (زكريا تامر) نغم وإيقاع شبيهان بنغم الشعر وإيقاعه . ونمثّل على ذلك بقصة مركّزة مكثفة جاءت في مطلع مجموعة (زكريا تامر) " النمور في اليوم العاشر "، فتحت عنوان "الأعداء " قال الكاتب : " نفخ الشرطي في صفّارته ، فبزغتْ تَوّاً شمس الصباح ، وأضاءت شوارع المدينة بنور أصفر ، كخشب مشنقة عجوز، وعندئذ أفاق الناس من نومهم آسفين عابسي الوجوه ". ففي هذا المقطع شاع جرس " الشين " بوضوح ، إذ تكرّر في هذه العبارة الطويلة خمس مرّات ، فأشاع وشوشة تضارع التشويش الذي شنّته صفارة الشرطي في شؤون الحياة ، حين جعلت شوارع المدينة مشعلة بنور أصفر يشبه خشب مشنقة كالحة .. ولعمري فإنَّ في هذا المقطع النثري القصصي ، من وشوشة الموسيقى ، ما يضارع موسيقى مقطع شعري ينثال على لسان شاعر مبدع ، يتقصّد التنغيم تقصيداً . أما الإيقاع في تلك القصة القصيرة فهو أبين من أن يُشار إليه ، أو يُدَلّ عليه ، ولاسيما أن عيار اكتشافه ، الحدسُ والحساسية والرهافة .

وتوجد في بعض آثار (إدوار خرّاط)، وخاصة في روايته "رامة والتنين "، والتي أطلق عليها القصة – القصيدة ، وآثار (مؤنس الرزاز) وخاصة روايته : " متاهة الأعراب في ناطحات السحاب "، وفي كثير من مقاطع روايات (حنا مينه)، وخاصة روايته " الربيع والخريف"، ومقاطع من روايات (حيدر حيدر) وروايات (أحلام مستغانمي) ما يؤكد أن الروائي المعاصر ، وهو يتفكّر في السرد والحبكة والحوار والوصف، لا يضحي بإنتاج نص أدبي ، يحتقب انزياحاً وعدولاً واضحاً عن مستوى القول المتداول .

إذن ثمة قصص وروايات تستثمر حسنات أجناس أخرى ، فهي تقترب من وهج الشعر ومن ساحته ... وثمة شعر يسلس طينته الصلدة لتـنقاد إلى ظلال القصة الوارفة . وأخيراً فهناك أجناس متمردة جامعة مدهشـة تـأخذ مـن كـل جنس بمأخذ ، ففيها الفكرة والإيقاع والنغم والـتقرير والسـرد والحوار والوصـف والرمز والمذكرات والفصـل والباب... إلخ .

وفـي زمانــنا هذا نُطالع في كثير من مجلاتنا الأدبية نُصوصاً جديـدة حار أصحابها ، قبل دارسيها ، في تصنيفها ، وفي هويّتها ، فلم يـروا فيهـا شعراً ولا نثراً ولا قصة ولا قصيدة ، فسمّوها " نصوصاً ". وثمة كتاب بعنوان " نصوص " لإبراهيم الكوني .

وكذلـك نشـرت في مجلتي (المعرفة) و(الموقف الأدبي) أعمالٌ لكُتّاب معروفين بعنوان " نص " أو " نصوص ".

وهـناك مجـلة قائمة برأسها اختارت عنواناً لها هو " كتابات معاصـرة " لعـلّها تكون به الحاضنة التي تحوي كل أشكال الإبداع من قصـص وقصائد ومسرحيات ، ومن " نصوص " هي بين هذه ، وتلك ، مـن الأجـناس الأدبيـة ... وكـل أولئك يُعزّز مفهوماً يدور في أخلاد المـبدعين والـنقاد على حد سواء ، مآله : أن الجنس الأدبي الذي يُعَد مـرجعاً مصـطلحياً ليس كامل الصفاء ، وأن حدوده من المرونة بحيث يمكـن تكييفهـا لتنـتج شـيئاً جديداً وبديعاً ، تضيق به حدود الجنس وتقـاليده المعروفة فيما مضى . وهذا شأن يفضي إلى القول : إن جواد الإبداع جموح ، وهو دائب للتجاوز والخرْق ، لصالح التجديد ...

وقـد أفرزت ظاهرة التجاوز والخرق ، بروزُ مصطلحين هامين من مصطلحات الأدب والنقد في أيامنا ، هما :

أ – قصيدة النثر .

ب - القصة - القصيدة ، أو الرواية الشعر ، وسوف نتريّث عندهما في السطور القادمة :

- قصيدة النثر :

إن هــذا الــلون من الابتكار الأدبي الذي نشأ قبل أواسط القرن العشــرين بقــليل قد استدعى دراسات نقدية ترصده وتحلله ، وتفحص عوامل تشكله وتلوّنه . وقد طرح موضوع " قصيدة النثر " على صفحات مجلة " شعر " البيروتية منذ العام 1960 ، وربما كان أول مقال عنها في هذه المجلة لــ " أدونيس ".

وقــد حــاول (أدونيس) رَبْط هذا الجنس الأدبي بنثْر الإشراقيين القــدامى ، دَفْعاً لتهمة استيراده من الغرب الأوربي . ومن المعروف أن (أدونيس) قد أصدر في العام 1968 مجلة سمّاها " مواقف " تيمناً بكتاب " المواقف والمخاطبات " للإشراقي العربي " النفّري " الذي عُدّت نماذج من نــثره الإرهاصــات الأولى لقصيدة النثر ، أو البذور الأولى لها . ومما يُنسَب للنفّري عبارة مشهورة تقول " كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة". وقد رأى (أدونيس) أن قصيدة النثر الحديثة تتصف بثلاث مزايا رئيسية هي :

أ - الكثافة والبلورة .

ب - الوحدة العضوية .

جـ - الإشراق .

وقد رأى (أنسي الحاج)، وهو داع آخر من دعاة قصيدة النثر ، أن هذه القصيدة جاءت نتيجة لعاملين اثنين هما :

أ - عجز القصيدة الكلاسيكية عن التعبير عن روح العصر .

ب - الرافد الغربي في تشكيل قصيدة النثر .

ومن المعروف أن (أنسي الحاج) قد طرح في مقدمة ديوانه "لن" السؤال التالي : هل يمكن أن نصوغ من النثر شعراً ؟ ثم أجاب عليه بالإيجاب . وقد رأى ظهيرين لرأيه ، الأول : تراثي يتمثل بنشيد الإنشاد، والثاني : معاصر هو شعْرُ (سان جون بيرس) الفرنسي . هذا الذي ترجم لـه أدونيس كتابه " منارات " وطبعه بوزارة الثقافة بدمشق عام 1976. و" منارات " هو قصائد شعر نثرية .

ومن المناسب الإشارة إلى أن الدراسة النقدية رسَّخت هذا الفن، وأسهمت في توطيد أركانه والثقة به ، وكانت مرجعاً لآراء أدونيس والحاج فيه ، هي كتاب : " قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا ". وقد ترجم هذا الكتاب إلى العربية (زهير مجيد مغامس)، ونشره في بغداد سنة 1993 .

(وانظر حول ما سبق مقال محمد ديب : الجنس الأدبي بين الموهبة الفردية والرافد الغربي ، في مجلة علامات في النقد - جدّة - ج2 ص 145 - 166 ، ومقال بول شاوول : مقدمة في قصيدة النثر العربية، في مجلة فصول - القاهرة مج 16 ع 1 لعام 1997) .

القصة - القصيدة / والرواية الشعر :

إن القصة - القصيدة لون أدبي ناجم عن محاولات تخطي الحدود بين هذين الجنسين الأدبيين . ومن عوامل نشوئه أننا قد نرى أنفسنا أمام قصّاص وشاعر . أو شاعر وقصاص في الوقت ذاته ، وأن نبعتَي الإلهام لهذين الجنسين الأدبيين ربما كانتا تتجاوران في النفس الإنسانية ، فيفيض ماؤهما ويختلط بعضه ببعض . وشاهد هذه الظاهرة ماثلة أمامنا ، إنها ماثلة في أشعار (شوقي بغدادي) التي عرضنا لها من قبل ، وفي قصص (إدوار خراط) و(ناصر حلواني) و(منتصر القفاش)

مـــن مصر ، وفي قصص (غسّان كنفاني) من فلسطين . وإذا انتقلنا إلى الــرواية وجدناها في إنتاج (حنا مينه) و(حيدر حيدر) و(مؤنس الرزاز) و(أحلام مستغانمي)... إلخ .

وقد رصد النقاد نماذج من امتزاج القصة بالشعر ، وتخلّل الشعر فـــي الرواية ــ، وتعقبوا ذلك بالدرس والتمحيص ، فكتب (إدوار خراط) دراسة بعنوان ، " آليات السرد في القصة القصيرة " قال فيها :

" نحن نعرف أن الحدود بين الأجناس الأدبية لم تعد الآن بنفس الصــرامة (كذا) والقطع والتحديد التي كانت قائمة في حقبة سابقة ، بل أصبح الأمر يصل إلى درجة سقوط هذه الحدود وتداخل الأجناس الأدبية. وهذه الظاهرة لاشك فيها . فالقصة - القصيدة لم تكن معياراً مسبقاً ، لم تكــن افتراضــاً قبلياً أو جاهزاً ، بل ظهرت عندي هذه العبارة نتيجة لما لاحظتــه أولاً في كتاباتي الشخصية ، وامتزاج الشعر بالنسيج القصصي والروائي عندي ، بحيث أن موسيقى الشعر نفسها وروحه أيضاً أصبحتا تسريان في تضاعيف كل البناء والنسيج الروائي والقصصي فيما أكتب ، ثــم تــأكدت هــذه الظاهرة عند بعض الكتّاب مثل يحيى الطاهر عبدالله الخاصــة في كتاباته الأخيرة قبل رحيله ... وفي كتابات ناصر الحلواني ومنتصر القفاش " - (انظر مجلة فصول ، القاهرة مج 8 ع 3 و4 (1998/ ص 127).

وفــي وســع المرء أن يقدّم نموذجاً لما كتبه (الخراط) من أداء شعري يقوم على تكثيف حرف (الجيم) بوصفه صوتاً في عدة عبارات ، ممــا يذكّــر بمحاكاة صنعة الشاعر السوري (فايز خضور) في قصيدته الثانية من مجموعته " حصار الجهات العشر - بيروت 1993 " والمقارنة القريبة تظهر ذلك بوضوح :

يقول (خراط) في روايته " الزمن الآخر ، ص 62 :

" وجه الجريمة ... ، والجور البرجي ، ومجال الجحافل وجيوش الجباة المدجّجة متى تنجلب وكيف تُجابَه ؟ الوجنة تجرجر جناحيها على جوانب الجنادل ... ".

ويقـــول (خضور) في قصيدته المشار إليه سابقاً : والتي سمّاها الناقد (سلمان حرفوش) - بجيمية الشعر السوري في دراسة له عنها في (الموقـــف الأدبـــي العـــدد 327 ، ص 57 - 76). " جبل رجيم وجهها / إســـفنجها جَلّ على جوع البنفسج / صولجان جريمة جهّارة الأجراس / مَــرْجُ جحيمهـــا لَجِبٌ / لجوجٌ لجّة الجمْري / جبّار جَمامُ الجور ، جائح مُوجهـــاً / جَعْـــدٌ لجيـــن جُمانها / وجمالُها جَرْفٌ جهيمٌ / والجناية جُبُّها المجهـــول : / ســـنجقٌ جـــوْذر جـــلْف / وجبّاناتُ أجيالٍ / من الجوريّ والجرذان والمرجان / جنّاتٌ جرى جنّانُها جنبي / تجرأ واجتنى من جامح الخلجان جوهرها ...".

ومن مدهش الصدف أن تكون الصنعة اللغوية متشاكلة إلى هذا القـــدر من التشابه ، فكلا الأديبين بنى موسيقى أدائه اللغوي على جرس الجيـــم ، على الرغم من أن كلاً منهما يكتب في جنس أدبي مختلف عن الآخـــر ، فـــالأول يكـــتب الرواية ، ولم تمنعه كتابته لهذا الجنس من أن يجمّـــلها بمـــا يشـــبه جواهر الشعر . و(خضور) يكتب الشعر ، ولكن لم يَمْـــنَعْه هذا من تجميعِ جميل لجيمات متتابعة ، غَرَسَها في كل كلمة من كـــلمات هـــذا المقطع الشعري ... وكل أولئك يدل على أن سحر أصوات الـــلغة ، ورنين الحرف المتكرر ، قد جذبا كلا الأديبين ، دون تفريق بين روائي وشاعر .

وكذلـــك وقـــف الـــناقد اللبناني (سامي سويدان) في دراسة له بعـــنوان : " فـــي شعرية النصّ القصصي مقاربة جمالية لإحدى قصص (غسان كنفاني)" عند قصة للكاتب الفلسطيني المذكور عنوانها " كان يوم

ذاك طفلاً " فرأى فيها شعرية من نوع آخر ، فقال : " إن شعرية النص لا تحدّدهـا الأحـداث أو الوقائع المروية ، رغم ما يمكن لهذه أن تقدّم من مسـاهمات خطيـرة أحياناً في هذا المجال ، إنما تحدّدها ، قبل أي شيء آخـر ، طريقة الرواية وصيغ العرض والإخبار ، مما برّر للبعض قوله : إنهـا تتمثل في مغامرة الخطاب ، وليس في خطاب المغامرة " - (الفكر العربي المعاصر - بيروت ع 76 - 1976/77) وبهذا يوسّع (سويدان) من مفهوم الشعرية ، ولا يدعها وقفاً على إتقان حرفة حشد أصوات اللغة ، وتكـرار حروفها في الأداء التعبيري ، بل يرى فيها لوناً من العدول عن السائد ، وتجاوزاً للمألوف ، وهما شرط أدبية أي نص شعري أو نثري .

وقـريب ممـا سـبق ، مـا فعله الناقد (علي جعفر العلاق) في دراسـته لشعرية رواية الكاتب الأردني (مؤنس الرزاز) " متاهة الأعراب فـي ناطحات السحاب ". فقد رأى (العلاّق) أن شعرية من نوع ما تتفجّر فـي هـذه الرواية ، من خلال التعارض بين السخرية وما يجاورها من جدّيـة جارحـة ، ومـن تفجّر المأساوي من مرح القلب أو سذاجته ... ومضى (العلاق) في دراسته ، فرصد عبارات كثيرة في الرواية ، فوجدها تـتوزع على بُحور عدة هي : الرمل والرجز والوافر والخَبَب والمتقارب والكامل . ولاحظ أن الرجز يستحوذ عليها بشكلٍ طاغٍ ، وذلك كله إضافة لمـا في العنوان من سجع الكلام . ومما لاحظه الناقد المذكور أن رواية "متاهة الأعراب ..." حقل مزحوم حتى حافاته بعلاقات التناص المختلفة . واستشـهد ، هـنا ، بقول (جوليا كرستيفا) وعبارتها : إن المجال القائم بيـن النصـوص والناشـىء عن صلتها بعضها ببعض هو مكان ولادة الشـعر . وعليه ، فهذه الرواية ، من زاوية ثانية ، مفعمة بالشعر بأكثر من مقياس (انظر دراسة (العلاق) في مجلة علامات - جدّة - العدد 23).

وقـد فـرغت بالأمس من قراءة رواية " ذاكرة الجسد " (أحلام

مستغانمي)، فوجدتها رواية طافحة بالشعر . ولا جَرم في ذلك ، فالروائية الجزائرية (مستغانمي) أتت إلى عالم الرواية من حلبة الشعر ، فنقلت معها إليه لغتها الشعرية العالية ، بكل مجازاتها واستعاراتها وتألقاتها . وها هي ذي مثلاً تقول على لسان الشخصية الأولى في الرواية ، وقد جلس الحبيب إزاءها : " جلس الياسمين مقابلاً لي : عطراً أقل حبيبي ، عطراً أقل ... لم أكن أعرف أن للذاكرة عطراً أيضاً.. هو عطر الوطن " - (ذاكرة الجسد ص 85). وفي موضع آخر تقول (مستغانمي) على لسان الحبيب أيضاً : " عيناك تجردانني من سلاحي ، حتى عندما تمطران حزناً" - (ذاكرة الجسد 120).

وإذا كانت الاستعارة هي معيار العبقرية الأدبية - كما قال (أرسطو) منذ زمن سحيق - فإننا نراها هنا بوضوح في رواية (مستغانمي)، معياراً لأدبية النص بامتياز ، فيها استحال الحبيب ياسميناً يتضوّع عطراً كثيفاً ، لذا يُطلب منه أن يترفّق بجليسه ، كي لا يفقده توازنه ... وبها ، ومن خلالها ، استحالت العينان إلى قوّة قاهرة تنزع سلاح الحبيب ، رغم ضعفهما وانهمارهما بالحزن والكآبة .. ومما تقدّم يظهر بوضوح شعرية الرواية . وامتزاج السرد بعناصر الشعر ، ومزاياه، وسماته الواسمة . بيد أنه ينبغي الانتباه إلى أن شعرية الرواية لا تكمن في الاستعارة أو الشعرية اللغوية فحسب ، بل قد تتجسَّد في بنيتها الفنية ، وقدرة كاتبها على أن يكشف عن خفايا عوالم النفس البشرية من خلال أسلبة تستغل عناصر العمل الروائي المختلفة أجمل استغلال .

د - استنتاجات :

وإذا دققنا النظر في حوافز الكتّاب الكامنة وراء هذا المَزْج بين

الأجـناس ، وجدناها كامنة في رغبتهم في التجديد والتجاوز ، وفي حَطْم الحـدود المصطنعة بيـن الأجـناس ، وجَعْل " الأدبية " تتغلغل في كل النصوص الإبداعية . وفي ردّ الكاتب (فيليب صولير) الفرنسي الذي ولد عـام 1936 " مرة " على أحد الأسئلة الموجّهة إليه بقوله : إنه يحلم في أن يكـتب كتاباً ذا شأن عظيم يخرج عن نطاق التصنيف ، ولا يتفق مع أي شكل محدد ، بحيث يكون رواية وشعراً ونقداً في الوقت ذاته - (انظر عبدالملك مرتاض : في نظرية الرواية ص 65).

وربما كان في الذي قدمناه ، كشف عن ظاهرة أدبية معاصرة ، هي ظاهرة غياب الحدود الصارمة بين الأجناس الأدبية ، وخَرْق التخوم الحادة القائمة بينها . وهي ظاهرة تحتاج إلى تفسير وتعليل . وتفسيرها وتعليـلها كامـنان في أن نفهم أن الحدود والضوابط والمعايير ، تتطوّر وتتغيّر ، نتيجة لعوامل مختلفة ، أهمها :

1 - الملل والسأم الشديدان من ممارسة الكتابة في نوع قديم عتيق .

2 - عجز ذلك النوع القديم عن تلبية حاجات عصر من العصور.

3 - تغيُّر الحساسية الأدبية عند المتلقّين بين زمن وآخر .

4 - نشـوء أجيال أدبية ترى أن أسلافها قد استنفدوا جماليات نوع من الأنواع كان يُصاغ وفق منوال ، أُعتيد ، فَسُئم .

5 - اكتشـاف نوع جديد من أنواع الأدب في التراث كان ثاوياً في بطون الكـتب والمصـادر الأدبيـة ، ومحاولة استلهامه ، أو النسْج على منواله ، مع تحوير وتغيير مناسبين للجنس المبدع حديثاً .

6 - تأثير الروافد الأجنبية في الأذهان والنفوس ، وحثّها لارتياد مناطق بكر في ساحات الفن والأدب .

7 - إن بعـض المـبدعين يمـزجون بين الأجناس الأدبية لأنهم يكونون

مسكونين ، في الوقت ذاته ، بالشاعر والقاص والمسرحي والناقد . وأمثـلة هؤلاء كثيرة في عالمنا العربي ، نذكر منهم مثلاً علي عقلة عرســان، وشوقي بغدادي ، وممدوح عدوان ، وأحمد يوسف داود مــن سورية، وإبراهيم نصر الله من الأردن ، وأحلام مستغانمي من الجزائر ... إلخ ، وكل منهم كتب في أكثر من جنس أدبي واحد .

هــ - وجهة نظر :

وينبغي أن نحترز ، فنشير إلى أن خَرْق الجنس الأدبي ، والمزج بين مزايا أنواع متباينة ، لا يكونان دوماً ابتكاراً عظيماً ، فمدرج الجنس الواحد قد يكون طويلاً جداً ، ومساحة الحرية والإبداع ربما تكون شاسعة للغاية، كما هي الحال في فن الرواية ، وعلينا أن نميّز بين خروج ثانوي على التخوم ، وخروج أساسي على سمات الجنس الواسمة .

وقد نظر بعض النقاد في هذه الظاهرة التي نعالجها ، فوجدوا أن المُحْدث للجديد لابدّ له من أن يثبت أنه وريث جدّي وحقيقي للقديم . وقد كــتب مؤلفــا كتاب " نظرية الأدب "يقولان في هذا المعنى : " إن الكُتّاب العظـــام – جملة وتفصيلاً – قلّما يكونون مُحْدثي أنواع جديدة ، فشكسبير وراســين وموليـــر وجونســـون وديكنز ودوستويفسكي مدينون لجهود غيرهم في مجال الإبداع " - (نظرية الأدب ص 308).

بيد أننا لا نرى في هذا الرأي قانوناً ينبغي الإذعان له ، فمسألة الـــتخوم التي نناقشها هنا ، والسمات المائزة .. للأنواع الأدبية ، ليستا صــيغاً إيجابيـــة دوماً ، يُحْمَد التقيّد بها ، أو قوالب سلبية يحسن التمرّد عــليها ، فهُـــا تخوم وسمات ، استخلصها النقاد من محاولات الابتكار الأبعــد عَهْداً . وثمة نظرية ترى أن النصوص العظيمة لا تكون أجناسية أبداً - (انظر نظرية الأجناس الأدبية ، لكارل فييتور وآخرين 158).

ومهمـا يكـن الشـأن ، فـإن ما نراه هو أن الجميل والقبيح ، والسـامي والسخيف ، والبهي والباهت ، توجد في الأجناس الراسخة ، كما توجد في الأجناس الناسخة . والمعيار دوماً هو جودةُ الجِدّة ، وسموُّ الاختراق .

وإذا صَحّ لنا أن نقيس موقفنا على قول من قال : " إن النظرية رماديــة وشـجرة الحيـاة خضراء " قُلنا : إنّ الأجناس الأدبية قد تكون شـجرة خريف كالحة ، غصونها جرداء ، أما النصوص ، فهي الغُصُون الخضـراء المتفتحة في الربيع . ولا مناص للنقّاد ، من أن يرّحبوا بكل أخضر متفتِّح ، يحتفي بحلول الربيع ، وبشباب الحياة في كل آن ومكان.

المراجع بحسب ورودها في الدراسة :

1 – مرتاض ، عبدالملك :

أ – فن المقامات في الأدب العربي ، الجزائر 1989 .

ب – في نظرية الرواية ، الكويت 1999 ، (سلسلة عالم المعرفة رقم 240) .

2 – الوســلاتي ، بشير : القـصّ في أخبار الفرج بعد الشدّة للقاضي التنوخي ، دراسة في مجلة حوليات الجامعة التونسية ، العدد 1997/41 .

3 – الغذّامــي ، عـبدالله : تكاذيب الأعراب ، دراسة في مجلة فصول ، القاهرة ، مج 11 ع 1/ 1993 .

4 – مستغانمي ، أحلام : فوضى الحواس ، دار الآداب ، بيروت ، ط4 ، 1998 .

5 – الحمـوي ، ياقوت : معجم الأدباء ، تحقيق إحسان عباس ، بيروت ، دار الغرب الإسلامي ، 1993.

6 – مروّة ، حسين : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، بيروت .

7 – طرشونة ، محمود : مقومـات قراءة شمولية للأدب العربي ، دراسة في كتاب المؤتمر العام الثالث عشر للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ، دمشق 1981 .

8 – بغدادي ، شوقي : قصص شعرية قصيرة جداً ، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، 1981 .

9 – تامر ، زكريا : النمور في اليوم العاشر ، بيروت 1978 .

10 – ديب ، محمد : الجنس الأدبي بين الموهبة الفردية والرافد العربي ، دراسة في مجلة علامات في النقد ، جدّة ، السعودية ، ج 2 .

11 – خراط ، إدوار :

أ – آليـات السـرد في القصة القصيرة ، دراسة في مجلة فصول القاهرية : مج 8 ع 3 و4 لعام 1989 .

ب – الزمن الآخر ، القاهرة ، 1985 .

12 – شاوول ، بول : مقدمـة في قصيدة النثر العربية – دراسة في مجلة فصول القاهرية مج 16 ع 1/ صيف 1997 .

13 – خضور ، فايز : حصار الجهات العشر ، بيروت ، دار فكر ، 1993 .

14 – سـويدان ، سـامي : في شعرية النص القصصي – مقاربة جمالية لإحدى قصص غسان كنفاني ، دراسة في مجلة الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، العدد 76 – 77 لعام 1976 .

15 – العلاّق ، علي جعفر : شعرية الرواية ، دراسة في مجلة علامات ، جدّة ، السعودية ، العدد 23.

16 – ويـليك ، رينيه ووارين أوستن : نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ، دمشق 1972 .

17 – فييـتور كـارل وآخرون : نظرية الأجناس الأدبية ، تعريب عبدالعزيز شبيل ، منشورات النادي الأدبي الثقافي ، جدّة ، السعودية 1415هـ / 1904 .



كتاب من تأليف الكاتب الأذربيجاني : أ. أ. حسينوف وترجمة : لمعان إبراهيم صدر مؤخراً عن مكتبة الجاحظ بدمشق ويتميز هذا الكتاب عن المخرج والروائي السينمائي التركي الكردي يلماز غوني بتلك المعلومات الخاصة التي يعتمد فيها المؤلف على علاقته الشخصية بغوني . ويكاد يشبه المذكرات الموجزة لغوني بقلم شخصية قريبة إليه وبالتالي فقد حاول أن يلم بتاريخ هذا المخرج من ولادته إلى وفاته .. وهذا الكتاب يعطي صورة كاملة عن غوني وعن معظم الأحداث السياسية والاجتماعية التي وقعت في تلك الفترة الموثقة.. وقد انتهى إلى إجراء حوار ممتع صريح فيه معلومات هامة وجديدة مع المخرج السينمائي قبل وفاته وسرد تفاصيل مهمة والإلمام بكل الإنجازات التي حققها في مسيرته الفنية والأدبية والنضالية . ولهذا فقد قسّم كتابه الجيد هذا إلى عناوين بارزة هي : المقدمة – لقاء في السجن – مدينة الآمال الخيالية 0 ماتوا ورؤوسهم محنية – ملك الشاشة القبيح – في الجانب الآخر من الكاميرا السينمائية – فترة النجومية – ضد التيار – في سيناريو العدالة – أفلام رغم إرادته – الأوديسا الأخيرة – بدل الخاتمة – أهم معطيات حياة وفن يلماز غوني – فيلموغرافيا – وكل عنوان يحمل الدهشة والجديد وفي قراءتنا هذه سنحاول أن نتعرض لمعظم هذه العناوين ونستخلص ما يكثف هذا العرض ويفي بالغرض .

المقدمة

في هذا القسم يتعرض المؤلف إلى أبرز الأحداث داخل الأحزاب

السياسية التركية منذ الربع الأول من هذا القرن وحتى وفاة يلماز غوني عام 1984 ويسعى إلى عكس هذه الصراعات في أعمال يلماز الذي يعيش فترة تتسع بالاضطرابات فقد جرى صراع حاد خلال هذه الفترة على السلطة ، بين الرجعية والبورجوازية الليبرالية ، وحاولت التيارات ... الموالية للفاشية استلام السلطة في البلاد ، وعمّ الإرهاب داخل البلاد ويمكن أن نلخص الأحداث على النحو التالي : أدت الإجراءات الصارمة ضد حركة العمال المطالبين بحقوقهم ، واتباع السياسة المناوئة للأفكار اليسارية ، إلى تقويض نفوذ حزب الشعب الجمهوري ، الذي كان بيده مقاليد السلطة لأكثر من 27 عاماً . وفي الانتخابات البرلمانية التي جرت في 14 مايو 1950 مني الحزب بهزيمة نكراء عندما فاز الحزب الديمقراطي الذي يمثل مصالح البورجوازية الكبيرة وكبار الملاكين . في فبراير 1952 دخلت تركيا حلف الناتو . وفي فبراير 1955 عقد حلف عسكري بين كل من تركيا والنظام الملكي العراقي ، سمي بحلف بغداد ، الذي ضم في صفوفه ، كلا من باكستان وإيران وانكلترا . ومنذ عام 1959 وبعد خروج العراق من هذا الحلف ، سمي بحلف السنتو ، أي منظمة الميثاق المركزي أو المعاهدة المركزية . إن بقاء البلاد في دوامة الأحلاف العسكرية ، والاحتفاظ بنصف مليون عسكري تحت السلاح يؤدي إلى نسف الميزانية الاقتصادية للبلاد . ويفرض أعباء ثقيلة على دافعي الضرائب ويؤدي إلى تدهور الأحوال المعيشية للشعب الذي وقف ضد حكومة (بيار - مينديريس) وتردّ عليه الحكومة بالعنف . وفي 27 مايو من عام 1960 قامت مجموعة من الضباط بانقلاب عسكري تأسست على إثره لجنة الاتحاد الوطني وفي 27 مايو 1961 وضع دستور جديد سمح بالتعددية الحزبية وتشكيل الأحزاب السياسية فوصل عدد الأحزاب إلى عشرين حزباً خلال شهور قليلة . وفي أكتوبر 1965 شُكلتْ حكومة الحزب الواحد برئاسة رئيس حزب العدالة سليمان ديميريل - الرئيس

الحالي لتركيا - منذ عام 1969 أخذ حزب العدالة ، الذي فاز في انتخابات المجلس من جديد ، في انتهاج سياسة قمع الحركة الديمقراطية ، فقد طرحت حكومة ديميريل على البرلمان عدة مشاريع حول الحد من حقوق الشغيلة . فقام مائة ألف عامل في استانبول (15 – 16 حزيران 1970) وبتوجيه من حزب العمال بالإضراب والخروج في مظاهرات وانضم إليهم الطلبة والنساء والأطفال وخرجت إليهم الدبابات والآليات المصفحة وفرق مكافحة الشغب فحدث صدام دموي بين البوليس والشعب جرح أكثر من مائتي شخص وقتل أربعة أشخاص ، وتم اعتقال قادة المنظمات العمالية .

تظهر معالم الاحتجاج الاجتماعي في إبداع يلماز غوني جلية أكثر فأكثر فهي تحكي عن بلاد تبقى فيها الديمقراطية شيئاً خيالياً ، حتى بعد 50 سنة من إعلانها قانونياً . ويتجلى هذا الاتجاه في أفلام : الأمل – اليائسون – المرثية – الضيم – الأب – الزميل – الطريق . وحصل بواسطتها على الجوائز الكبرى في المهرجانات العالمية .

لقاء في السجن

يتحدث الكاتب في لقائه الأول بالسجين يلماز غوني في ليلة من ليالي شباط 1978 في سجن " أزميت " وبعد التعارف في السجن يطرح أسئلته على يلماز غوني فيجيب على جميع الأسئلة : " اسمي يلماز حميد أوغلو بيوتون . ولدتُ في الأول من شهر ابريل 1937 في قرية ينيدجة، والدي من أصل كردي ، في الخامسة من عمري عملتُ في بستان للفاكهة وعملت في موسم قطاف القطن ثم عاملاً في السقاية ومن ثم حمالاً .. وبعد ذلك صرت أدرس وأعمل ؛ كنت أبيع الجوز والكرز والبندق في الشوارع ، ثم الفستق والجرائد ، ثم عملت أجيراً عند بقال .

وعملت ميكانيكياً لآلات التشغيل السينمائي في شركتي " اند - فيلم " و"كمال - فيلم ". وفي عام 1956 التحقت بكلية الحقوق بجامعة أنقرة .. وبالنسبة لممارستي للفن فهذا يعود إلى والدي الذي كان يعزف على الطنبور ويغني الأغاني الكردية في حفلات الطهور والولادة والمناسبات ويصطحبني معه وكانت أمي تروي لي الأساطير الكردية في أيام الشتاء الساحرة .. الحياة والمحيط اللذين عشت فيهما قد قويا لدي الشعور بأصلي الكردي حيث كان الجميع من حولي يتكلمون بالتركية ، وكان إلمامي باللغة الأم ضعيفاً . لكن وبمقابل ذلك كنت أدرك وبشكل واضح الموقف ... للسكان الأتراك تجاه الشعب الكردي . إن في تركيا جهازاً منظماً لاضطهاد الأقليات القومية . إلا أن الروح الشوفينية بادية بجلاء حتى في التعامل مع الأكراد الذين يشغلون مركزاً مرموقاً في الجيش .

مدينة الآمال الخيالية

تحت هذا العنوان يلخص المؤلف لقاء يلماز غوني بمدينة "استانبول " عندما يصل إليها في أحد أيام فصل الخريف في عام 1956 وفي جيبه (135) ليرة تركية ليعمل مقابل أجر شهري (130) ليرة تركية. فيستأجر غرفة متواضعة يعمل نهاراً ويكتب ليلاً ويمكن لهذا الوضع أن يذكرنا بلقاء كولن ولسن بسوهو وتفاصيل حياة شاب وحيد في مدينة كبيرة .. وبدون أي تمهيد يواصل غوني كتاباته وقد أثمر هذا الجهد حيث نشرت له مجلة (بازار بوستاسي) أول قصة بعد وصوله بأيام قليلة تحت عنوان (مستقبل بلا أمل) ويصور فيها الحياة اليومية لأحد الأحياء الفقيرة ، وعند نشر قصته : (ثلاثة عوامل خفية للامساواة الاجتماعية) اتهم بالدعاية للشيوعية فقررت المحكمة سجنه سبع سنوات ونصف والسبب في الاتهام كما ورد في التحقيق هو أن بطل القصة : يقول

لوالدي الفتاة الثرية في نهاية القصة ، إنه سيناضل من أجل القضاء على اللامساواة الاجتماعية وفي سبيل مجتمع عادل . وكان قراره هذا كافياً لإصدار حكم جائر بحقه . وقد استغل فترة وجوده في السجن فكتب رائعته الروائية " ماتوا ورؤوسهم محنية ".

ملك الشاشة القبيح

في صيف 1963 عاد يلماز بيوتون إلى استانبول ، وقد تركت واقعة كونه محكوماً بالسجن بسبب الدعاية للشيوعية انطباعاً مفاجئاً لدى عدد من الناس الذين ابتعدوا عنه ووجد بيوتون نفسه مرمياً في الشارع دون عمل لمدة سنة ونصف فاقترح صديقه فريد جيهان المساعد المخرج الذي كان يعد فيلماً بنفسه ، أن يكتب هو – أي يلماز – السيناريو ، لكن بدون توقيع أو أن يكتب اسم مستعار كي لا تضع الرقابة العراقيل أمامه ، واتفقا على اسم (يلماز غوني) بدل (يلماز بيوتون) وفي عام 1964 ظهر الفيلم التركي الجديد " المقدامان " وتغير اسم يلماز بيوتون إلى الأبد إلى يلماز غوني . وجاء اللقب الثالث الذي عُرف به وهو " ملك الشاشة القبيح " وذلك عندما مثل يلماز غوني دور شاب عاشق بمظهره غير الجميل فأثار الممثلين الوسيمين حينما نجح في أداء الدور الجديد والملفت أنه أطلق بنفسه هذا اللقب على نفسه وعن ذلك يقول : " عندما بدأت التمثيل في السينما ، وضعوا لي المكياج ، كي أظهر بمظهر البطل القبيح الشكل وعندئذ اضطر المنتجون والمخرجون الذين كانوا يكرهونني إلى الاعتراف (إن هذا الشاب القبيح يمثل الأدوار أفضل من ممثلينا الوسيمين).. عندها قلت : ماداموا هم ملوك وسيمون ، فلأكن أنا (الملك القبيح) وحينئذ انتهزت الصحف الفرصة لترويج هذا اللقب وإلصاقه بي ".

في الجانب الآخر من الكاميرا السينمائية

بالرغم من أن غوني كان في أتم صحته ونشاطه الإبداعي ، إلا أنه مع ذلك لم يستطع صرف النظر عن التفكير بالمستقبل . إذ أصبح اختصاصه جزءاً لا يتجزأ من كيانه ، وبدأ يفكر ، غالباً ، في الانتقال إلى الجانب الآخر من الكاميرا السينمائية .. كانت لدى غوني المخرج قدرة عجيبة على التعبير عن الأنا .. في علاقته الخاصة بالمشاكل التي كانت تشغل الناس وقد ولّدت تجاربه الفنية الكثيرة والمتراكمة عنده ، فكرة تعميم الشعور بالمعاناة . وأراد غوني بهذا أن يتحدث عن أولوية المعنويات الأخلاقية ، والتي يجب أن تسود الحياة ، اتخذ يلماز غوني قراراً حازماً في أن يصبح مخرجاً سينمائياً ، إلا أن هذا لم يمنعه من القيام بالتمثيل أيضاً ، كما لم يتوقف عن أعماله الأدبية أيضاً. فظهر أول فيلم من إخراجه باسم (اسمي كريم) الذي كتب له السيناريو بنفسه ومثل فيه أيضاً دور البطولة . وجاء بعده فيلم (سيد خان) عام 1968 وعرضه في الصالة التي أنشئت لتوها بفضل غوني (غوني فيلم) وبلغ عدد الجمهور 8 ملايين متفرج وهو رقم قياسي في تاريخ تركيا السينمائي . وفي المهرجان السينمائي التركي عام 1969 الذي أقيم في أضنة ، كان فيلم (سيد خان) واحداً من أفضل ثلاثة أفلام في تركيا لذلك العام ؛ ويأتي الفيلم الذي يؤكد موهبته ويفرضها على النقاد ، إنه فيلم (القبيح) لقد حقق هذا الفيلم نجاحاً كبيراً لغوني ونؤكد بأنه أول فيلم له أحدث اتجاهاً جديداً لفنه ، والذي يمكننا تسميته بالواقعية المكشوفة ، وربما لا يكون هذا المصطلح علمياً بما فيه الكفاية ، إلاّ أنه من وجهة نظرنا يعكس طبيعة غوني الفنية والخلقية بالضبط . بعد مضي عدة سنوات صور المخرجان السينمائيان الشهيران في ألمانيا الغربية (فولكير شليندورف - مارغريت فون تروتا) فيلمهما الشهير : " الشرف المطعون

لكاترينا بليوم ". إن الذي يختلف فيه هذا الشريط عن مشاهد فيلم غوني هو أن بطلته – لم تكن نجمة سينمائية محترفة إنما سكرتيرة عادية إلا أن الصحافة تسيء إليها بوقاحة كما أساءت إلى بطل فيلم " القبيح " ؛ لقد أحدث نجاح يلماز غوني في هذا الفيلم ضجة كبيرة هزت المحيط الناقم هزة عنيفة فأخذت هذه الأوساط تشهر بغوني . حينها قررت السلطات تجنيده للخدمة العسكرية ، وسيق إلى كتيبة الانضباط علماً أنه أنهى المرحلة الثانوية التي تعطي لصاحبها الحق في الحصول على رتبة ضابط .. ساد الأوساط الناقمة عليه الابتهال : حُرِّم المتمرد من عمله المحبوب – محكوم عليه بالأشغال الشاقة – وتحت تأثير ذلك عام 1968 تتركه زوجته نبهات جيخر وتتفكك الأسرة ويتلقى ضربة عنيفة لكنه لا يستسلم ، ويبقى صامداً .

فترة النجومية

في ربيع عام 1970 ، وبعد إنهائه 23 شهراً من الخدمة العسكرية الإلزامية ، يعود يلماز غوني إلى استانبول للمرة الثالثة بأمل كبير .

وفي هذه المرة يحالفه الحظ وتبتسم له الحياة . إذ يتزوج في 27 أيار 1970 من فتاة ناعمة وفاتنة ، اسمها فاتوش سليما نغيل التي قاسمته أفراحه وأتراحه حتى آخر يوم في حياته وأنجبت له طفلاً اسمه (يلماز غوني الصغير) 1971 وخلال فترة 14 عاماً من الزواج عاش بجانب فاتوش خمسة أعوام فقط ، أما في التسعة أعوام الأخرى فقد كلمته من خلف القضبان الحديدية فقط . كانت بداية السبعينات أهم فترة سعادة في حياة يلماز غوني ، فقد حالفه النجاح خلال هذه السنوات ، وحقق حلمه الذي كان يراوده دائماً وهو (أن يجسد أحلام طفولته عبر

تشخيص حياة أبناء قريته ومن خلالهم) وذلك في فيلمه " الأمل " الذي شرع به بعد عرسه . كتب يلماز السيناريو وموضوع الفيلم وضعه حين كان في صفوف الجيش ، لعب غوني الدور الرئيسي بنفسه وحاز على لقب أفضل فيلم لذلك العام . كما اعتبر يلماز أفضل كاتب سيناريو وأفضل ممثل لأدوار البطـولة . ولكن السـلطات اضطرت إلى منعـه بحجة أنه " تشويشه لحقيقة المجتمع التركي " واعتبرت مجلة (جون أفريك) فيلمه الأول أحد أهم وأعظم أفلام بلدان " العالم الثالث " ويلي هذا الفلم أفلام : الهدف الحي – وغداً اليوم الأخير – والهاربون – والمضاربون – واليائسون – والضيم – والمرثية – والأب . إن هذه الأفلام تكشف عن رذائل وعيوب المجتمع البرجوازي ... ، وتدعو الشعب إلى النضال ضد الاسـتبداد والظـلم علماً أن أفـلام " الهدف الحي – الهاربـون – المضاربون – غداً اليوم الأخير " تم إخراجها بأسلوب مسلٍ وهنا يكمن سر إبداع وتميّز المعلمية عن الاحتراف . فهي أفلام مسلية ظاهرياً ، وفي نفس الوقت فهو يبتكر من هذه المادة فناً مبدعاً ، لكن المحترف يعرض نموذجاً باهتاً . إن العامين 1970 – 1971 كانا مشبعين للغاية بالنسبة لخطة يلماز غوني الفنية ، فقد وضع تسعة أفلام ، واشترك في عشرين فيلماً وقدم سيناريو لستة أفلام ، طبعت روايته : "ماتوا ورؤوسهم محنية " كاملة عام 1971 في دار نشر " دوست " لأول مرة .

ضد التيار

اعتقل يلماز غوني من جديد في 17 أيار 1972 ويفسر توقيفه الثاني تفسيرات مختلفة في تركيا كما في الخارج يروي غوني في أثناء التحقيق معه : " في أحد أيام آذار 1971 عندما سافرت إلى أنقرة بمهمة تتعلق بعملي الفني ، أعلن لي صديقي السينمائي ، مصطفى الأبور " أن عدداً من طلبة جامعة أنقرة يودون مقابلتك " ذهبت إلى شقة أحد ممثلي

الشبيبة اليسارية ، ديونس غيرميش ، وكان في استضافته ثلاثة أشخاص آخرين من الشباب : كاظم اريودورو ، ويوسف كيوبيلي - وإرتوغرول كيوركجيو . وقد دار حديثنا حول المشاكل التي تتعرض لها الأفلام التي تكشف عن التناقضات الاجتماعية في البلاد كما في الخارج . وفي أيار 1971 جاءني ثلاثة زملاء وطلبوا مني ملجأ كي يتواروا عن أنظار البوليس . فتحججت بأن زوجتي حامل ورفضت . وبمناسبة إنجاب زوجتي طفلاً أهديت أربعة آلاف ليرة لحركة الشبيبة . بعد مضي أسبوعين استلمت رسالة كان مضمونها مد يد العون : عشرة آلاف ليرة، وأشياء أخرى إلا أني لم أرد على هذه الرسالة . وبعد فترة وعلى العشاء دار الحديث حول الطلب السابق ، وفي الحال أعطيت علي خمسة آلاف ليرة . وبعد عدة أيام أرسلت له خمسة آلاف أخرى وأشياء أخرى ... ولم أمد لهم يد المساعدة بعد ذلك ، ولم يكن لي معهم أي ارتباطات ".

كان بإمكان يلماز غوني ألا يعلن كل هذا أمام التحقيق والمحكمة. فلم تكن هناك أية أدلة مباشرة ضده . لكنه أعلن في كل مكان، من خلال المطبوعات والإعلام ، وفي حواراته مع القضاء والمحامين . وفي اجتماعات المجالس العسكرية : " لو أنهم طلبوا مني المساعدة الآن لسلكت نفس السلوك ". حاولت المحكمة أن تلصق به تهمة أنه نقل " للإرهابيين " مخزن سلاح بالكامل ، وحوالي 70 ألف ليرة. لكن لم تستطع أن تثبت هذه التهمة بأدلة . بيد أن المجلس العسكري أصدر قراراً قاسياً بحقه في 17 آذار 1972 سبع سنوات سجن مع الأشغال الشاقة ونقلوا يلماز غوني مباشرة من قاعة المحكمة إلى سجن استانبول " سليمية ".

أهم معطيات حياة وفن يلماز غوني

1956 - نشر أول وأهم قصة له بعنوان " ينادينى الموت ".

1958 – مثل أول أدواره في السينما في أفلام : الأيل – أبناء هذا الوطن.

1958 – حكم عليه بالسجن سبع سنوات بتهمة شخصية خطيرة هي مضمون قصته " ثلاثة عوامل خفية للامساواة الاجتماعية " دعاية للشيوعية .

1960 – أصدرت محكمة الاستئناف قراراً بسجنه سنة ونصف ونفيه نصف سنة ووضعه تحت رقابة البوليس .

1961 – وضع قرار محكمة الاستئناف قيد التنفيذ – الاعتقال الأول ، ثم النفي .

1968 – دعي إلى الخدمة العسكرية وجند إلى سرية الجزاء .

1970 – صور فيلم " الأمل ".

1971 – طبع روايته : ماتوا ورؤوسهم محنية .. أخرج فيلم " الأب ".

1972 – أصدر المجلس العسكري بحقه حكماً بالسجن لمدة سبعة أعوام مع الأشغال الشاقة بتهمة مساعدة الفوضويين – فاز بجائزة أورهان كمال (لاتحاد كتاب تركيا) على روايته "ماتوا ورؤوسهم محنية ".

1974 – أطلق سراحه بصدور العفو – أخرج فيلم الزميل – يعتقل للمرة الثالثة .

1975 – نشر رواية " العصيدة – المجتمع – زنزانتي .

1981 – هرب من السجن ولجأ إلى فرنسا .

1983 – أخرج آخر أفلامه : " الجدار ".

ومات يلماز غوني في غربته

في تمام الساعة الخامسة والنصف من صباح يوم 9 أيلول 1984 توفي يلماز غوني في أحد مستشفيات باريس . وقبل وفاته بأيام، كان قد أوصى أن يتم تشييع جنازته من المعهد الكردي في باريس (والذي كان قد ساهم مع جمع من المثقفين ورجال الفكر والأدب في تأسيسه في يوم 24 شباط 1983) إلى مثواه الأخير في مقبرة بيير لاشيز التي دفن فيها أبطال كومونة باريس (8 آذار – 28 حزيران 1971). وصلت إلى المعهد الكردي في باريس مئات البرقيات المعزية بوفاة يلماز غوني ، ومن مختلف أنحاء العالم . ومن أشهر الشخصيات العالمية التي نعت غوني هي : سيدة فرنسا الأولى مدام دانييل ميتران – وزير الثقافة الفرنسي جاك لانك – رئيس الوزراء اليوناني أندرياس باباندريو – الذي أناب عنه في الحضور سفير بلاده في باريس – الشخصيتان السينمائيتان العالميتان : باتريك جيريو – وكوستا كافراس – السكرتير الأول للحزب الاشتراكي الفرنسي ليونيل جوسبين .

وفي يوم 13 أيلول 1984 .. سجيت جنازته في القاعة الكبيرة الواسعة للمعهد الكردي كي يتمكن أصدقاؤه ومحبوه من إلقاء النظرة الأخيرة عليه . وفي الساعة 9.30 صباحاً وحتى الثانية من بعد الظهر ، مر أمام جنازته دون انقطاع ، ما يناهز الألفي شخص ، بعدها حمل النعش من المعهد إلى ساحة الجمهورية ، ومن هناك رافق النعش آلاف الأشخاص نحو المقبرة ، تتقدمهم عقيلة الرئيس الفرنسي وسيدة فرنسا الأولى مدام دانييل ميتران ، ممثلة لرئيس الجمهورية فرانسوا ميتران . وبعد وفاة غوني ، وضعت صورته في المتحف العالمي للسينما .

* * *

1. مقدمة

كيف يتأسس الفعل النقدي في المسرح ؟

هذا سؤال يشمل الظاهرة المسرحية في كل لحظاتها ، منذ نشوئها نصاً ، إلى إنجازها لعباً إلى تلقيها عرضاً .

في كل لحظة يستطيع ناقد ما التدخل ، أن يوجه ، أو يحرف ، أو يثقف . فالفعل النقدي في المسرح إنصات عميق لأنات المبدع ، ومصاحبة شجاعة خلال مخاض الإبداع ، وخلال تنقلات العروض . الفعل النقدي تفرُّجٌ ، أو تخيل التفرج ، وعودة بالترتيب الركحي إلى أصله ، وبالحركات إلى بداياتها ، وبمتخيل الجسد إلى حقيقته . الفعل النقدي في المسرح خبرة ومران وتمرس وإطلاع ودربة ومصاحبة ، مهارات تلخصها هذه الكلمة : المجاهدة . تلك المجاهدة التي تذكرنا بعبيد الشعر حين نظروا إلى الإبداع مجاهدة حولا كاملاً ، يخصصون نصفه لإبداع القصيدة ، ويقضون نصفه الثاني في تنقيحها وتهذيبها .

تلك المجاهدة تذكر كذلك بالتعريف الذي طالما ارتاح إليه رجال المسرح حين عجزوا عن تعريف المسرح تعريفاً جامعاً : المسرح مكان نشاهد فيه متخيلاً *كما لو كان حقيقة*[1]. والنقد نبش في حقيقة ذلك المتخيل ، وصول إلى حقيقة كما لو كانت متخيلاً ، فليس بين الحقيقة والخيال إلا حد رهيف يفند اطمئناننا . وليس ما نتوخاه حقيقة إلا تمثلات للواقع قد تماهى بالخيال . لهذا ، فترنح النقد بين حقيقة المسرح ومتخيله ليس إلا استعادة لتلك الثنائية السحرية : أشاهد أشياء مادية

على الخشبة ، ولكنها متخيلة . وحين صرخ المخرج في وجه شخصيات بيراندللو[2] أنها وهم ، احتجت وسألته : ألم يحصل لك أن وجدت بعض ما تعتقده حقيقة في الماضي مجرد وهم ، أجاب : نعم . ثم سألته : ألا تظن أنك قد تجد غداً ما تعتبره اليوم حقيقة مجرد وهم ، أجاب : ربما . حينذاك عقبت الشخصيات : أنت الوهم ونحن الحقيقة ، أنت تتغير ونحن لا نتغير منذ تخيلنا المؤلف اكتسبنا البقاء . تراجع المخرج إلى الوراء ، واختلط عليه أمر الحقيقة والوهم في المسرح فاحتج : لم أشاهد يوماً شخصيات مسرحية تخرج من جلدها وتتكلف بالنقد . كان المخرج صائباً، فالنقد المسرحي ينبجس من عمق الإبداع . تلك خصوصية النقد المسرحي التي سنحاول إيضاحها في الحدود التي تضعنا داخل رحاب مستويات تلقي النص المسرحي . ذلك أن الحديث الأولي عن جدلية العلاقة بين الإبداع والتلقي النقدي في المسرح يقودنا بالضرورة إلى مقاربة المسار الذي يقطعه النص المسرحي كي يتشكلا عرضاً مسرحياً في زمن أول ثم تجربة جمالية يعيشها المتفرج في زمن ثان .

2. مسار التلقي في المسرح

تطورت نظرية الأدب عبر ثلاث مراحل لم يمنع تعاقبها من تداخل مساراتها وتوازيها :

* في المرحلة الأولى وقع الاهتمام بالأديب والمبدع ، واتجه النقد إلى البحث عن العلائق الممكنة بين النص وبين حياة صاحبه وتجربته . ومنذ اجتهادات كوستاف لانسون في تاريخ الأدب إلى فتوحات فرويد في منهج التحليل النفسي وقراءاته اللاحقة ، وخصوصاً الاجتهادات الذكية لشارل مورون في النقد النفساني ، يمكن القول إن الهاجس الأساسي الذي تحكم في الفعل النقدي كان هو التوصل إلى

تحديد رابط أو أكثر بين العمل الأدبي وبين حياة كاتبه وتجربته في الحياة وفي المجتمع .

* في المرحلة الثانية انصب الاهتمام بالعلاقات الداخلية التي تؤسس بنية النص الأدبي وتنتظم اتصالات عناصره اللغوية بعيداً عن إعارة الاهتمام للكاتب إلا في الحدود التي يضيء فيها علاقة داخل نصية. لقد قطعت البنيوية مراحل كي تعيد الانتباه إلى النص الأدبي وتلفت النظر إلى أن الشغف بتحليل شخصية الكاتب إنطلاقاً من العمل الأدبي فيه إجحاف بهذا الأخير وإسقاط تأويلات عليه . ومنذ اجتهادات الشكلانيين الروس في البحث عن أدبية الأدب ، وعن خصوصية اللغة الشعرية ، وفي بحثهم عن بنية النص السردي مع فلاديمير بروب ، ومروراً باكتمال بحوثهم مع جاكوبسون في حلقة براغ ، إلى اجتهادات البنيوية الفرنسية مع رولان بارث ولوسيان غولدمان وكلود ليفي ستراوس وجاك لاكان ؛ يمكن أن نقول إن الدرس البنيوي تأسس على نتائج البحوث اللسانية والدراسات التي انصبت على اللغات الهندوأوروبية والإرث الأنثروبولوجي الذي أسندها ، وقصد إلى مقارنة البنيات الداخلية للعمل الأدبي معزولاً عن سياقاته التاريخية التي اعتبرتها البنيوية خارجاً لا يفسر داخل النص الأدبي .

* في مرحلة ثالثة انتهى مشروع البنيوية إلى التفكيك ، ووقع النظر إلى الجوانب التي أغفلها التفكير النقدي السابق للأدب ، وكانت بالضرورة تلك التي تتعلق بالتلقي الذي لم يحظ دوماً بالاهتمام اللائق . ولعل التفكير الذي أثارته اجتهادات هانس روبير ياوس وولفغانغ إيزر وباقي نقاد مدرسة كونستانس الألمانية يتجه بالأساس إلى فعل التلقي وجدله الدائم مع الكتابة والإبداع . وإذا كانت اجتهادات بعض النقاد قد انتهت إلى الحديث عن تقاطع النصوص وتداخلها وتفاعلها ، مما يمكن

أن نجد له صدى في النقد العربي القديم عبر ما سمي بالسرقات الشعرية ، فإن جمالية التلقي انتهت إلى التأكيد على أن النص الأدبي هو نتيجة لتلقيات وقراءات عديدة ، كما يولد تلقيات عديدة أخرى عبر تفاعله مع أفق انتظار القارىء تفاعلاً يسايره أو يخيبه .

ورغم خصوصية المسرح كان غالباً ما يقع في قلب التحولات التي تعرفها نظرية الأدب ، وخاصة باعتباره نصاً مقروءاً . ذلك أن الانتباه النقدي للمسرح عرضاً مرئياً على الخشبة هو وليد الأزمنة الحديثة بشكل عام . يمكن أن نعود إلى الاجتهادات الشعرية الأولى المتمثلة في كتاب " فن الشعر " لأرسطو الذي بذل فيه جهداً كبيراً لاستخلاص قانون الشعر والتراجيديا إنطلاقاً من العروض المسرحية التي أتيح له أن يشاهدها في احتفالات ديونيزوس ، وفي مباريات شعراء التراجيديا . وبعيداً عن فن الشعر لأرسطو الذي مايزال يحافظ على نضارته النقدية وقع الاهتمام غالبا بالمسرح في نصوصه المكتوبة ، فيما وجدنا كتابات المخرجين ومؤلفي المسرح تنحو إلى مقاربة قضايا خاصة كالتمثيل والتشخيص . وتشكل كتابات ديديرو في عصر الأنوار نموذجاً في هذا السياق لم ينتبه إليه النقد المسرحي كثيراً ، حيث وصل إلى حد التنظير للممثل ولطريقة اللعب وتجسيد الأدوار ، مانحاً في الوقت نفسه أهمية كبرى للدور الاجتماعي للمسرح وللشخصية المسرحية .

ويمكن أن نلاحظ أن تطور الإخراج المسرحي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين كان موازياً لتطور نظرية الأدب ومساوقاً لتحولات كثيرة ستعرفها التبادلات الأدبية والنقدية ، حيث ستتطور علوم اللسانيات وعلوم السيميائيات والسيميولوجيا التي تنشغل بمقاربة تداول العلامات المرئية في المجتمع وفي أشكاله الثقافية ، ومن أهمها المسرح الذي سيعرف المخرج المسرحي نفسه بأنه واضع

علامـات مـن جسد الممثلين ومكونات السينوغرافيا تنتهي عند تشكيل العرض المسرحي . وفي خضم هذه التحولات ، أو في عمقها ، كانت تقع تحولات تكنولوجية رهيبة انتهت بجعل العلامة الكهربائية محور المهارة التكـنولوجية وأساس الابتكارات المذهلة ، وسيكون الحاسوب في بعده التقـني الصلب وفي بعده المنطقي الحسابي (البرمجة الإعلامية) عنوان هـذه الـتطورات والتحولات المشتركة بين نظرية الأدب وبين القطاعات الإنتاجية في المجتمع .

فـي رحابـة هذه التحولات نستطيع مقاربة مسار التلقي الذي يخضـع له النص المسرحي ، والذي ينقله من كمونه اللغوي إلى كثافته السـيميولوجية في العرض المسرحي ، مفترضين أن المسرح الآن من الفنون التي تبين لنا طبيعة التلقي الذي يترنح بين حواف عديدة : تلقي الـنص المكتوب ، فعالية التشكيل والكتابة السينوغرافية ، فعالية التنغيم بيـن النصوص الموازية من موسيقى ولباس وماكياج ... إلى غير ذلك من النصوص التي يصطلح عليها بمكونات العرض المسرحي . وفي كل هذا نفترض بشكل أساسي أن الإبداع في المسرح لا يستطيع التحرر من وظيفـة نقدية محضة ، أي لا ينفصل عن التلقي النقدي لنصوص عديدة تـدور حول نص المؤلف المسرحي وحول نص الممثل المتمثل في اللعب بالجسـد في فضاء خاص . وبعبارة أخرى إن المسار الذي يقطعه النص المســرحي ليصل إلى التشكل عرضاً مسرحياً ، ذلك المسار الذي نسميه مسـار إبداع أو إخراج وإنجاز هو مسار تلقي وقراءة نقدية نابهة تؤول النص المسرحي بلغات أخرى هي جسد الممثل الواقع في الركح أولاً ، ثم السينوغرافيا ومؤثثات الخشبة بشكل عام .

ولنلاحظ أن الشاعر لا يسأل عن شعره ، ولا يسأل الروائي عن روايـتـه ، وقـس عـلى ذلـك ، إلا المســرحي في مهرجانات المسرح

وملـتقياته، وتحديداً المخـرج : يسأل عن مسرحه ، لماذا ؟. كانت مسرحيات الهواة ، تنتهي دائماً بالمخرج على المنصة يواجه القاعة ، يتلقى الأصداء ، والإنطباعات ، والأسئلة ، وكل ما يمهد للفعل النقدي المـبدع . ولعـل فضـيلة المسـرح الهـاوي تكمن في طلب النقاش والمساحة والجدال إضافة إلى الفرجة . وفي المسرح المحترف ، حين يمتـنع المخرج عن الدخول في جدالات حول مسرحه ، لا يستطيع أن يتمـلص مـن تقـليد العرض الأول للمسرحية ، حيث يستدعي النقاد والمهـتمين والمـبدعين فيشـاهدون المسـرحية ويناقشون جوانبها العديـدة ، نقاشـاً يـتيح للمخرج أن يضـع اللمسـات الأخيرة على مسرحيته التي قضـى أوقاتاً طويلة ينجزها ويعدها بشغف تام . ومن الأسـماء المتداولة للعرض الأول للمسرحية [الخياطة] la couturière لأن بفضله يستطيع المخرج أن يضع يده على أمكنة التمزق في عمله. وفـي مناسبات أخرى يتاح للمخرج المسرحي أن ينجز عرضه برفقة كاتب النص الذي قد يرضى على العرض وقد ينقم عليه بدعوى ابتعاده عـن المعـنى المراد في النص المسرحي . وقد كانت النقمة والغضب موقفـاً غالباً على ردود أفعال المؤلفين تجاه المخرجين الذين غامروا بـتقديم نصوصهم على الخشبة . ونشير إلى أن ذلك الغضب كان من بين أسباب اختيار توفيق الحكيم للمسرح الذهني . أما أوجين يونيسكو فلم يكن دائم الرضى على عروض مسرحياته العابثة . وما نريد قولـه هـنا هـو أن المؤلف المسرحي يكلف نفسه تأويل عمله ويرغب في أن يـلزم المخرج بالوفاء لذلك التأويل ، وهذا يدلل على أن الوظيفة النقدية فـي المسـرح لا تـتوقف عند المخرج المسرحي فقط ، بل تعدي حتى المؤلـف الذي يصير ناقداً لعمله . وهذه ميزة نادراً ما نجدها في أجناس أدبية أخرى تدفعنا إلى النبش في خصوصية التلقي في المسرح .

3. الدراماتورجيا ووظيفة التلقي

يبقى أن الفعل النقدي لازم في الفرجة المسرحية ، إن قبل صناعتها ، أو أثناءها ، أو بعد صناعتها وتوزيعها على المتفرج : الناقد حاضر بهيبته ...ولعل أول ما تنتظره الفرقة والمخرج بعد عرض المسرحية هو رد فعل النقاد . ورغم هذا الانتظار الوفي للنقد ، لا يسلم الناقد من غضب الفرقة ، ولا من نقمة المخرج إن هو لم يستجب لأفق انتظارهما . وهو أفق – على كل حال – لا يطلب في الغالب إلا مدح المسرحية والقائمين بها وعليها .

وقد ابتكر المسرح الحديث وظيفة جميلة في المؤسسة المسرحية : الدراماتورج le dramaturge ذلك الذي يصاحب الفعل المسرحي منذ بدايته ، فيحلل النص المسرحي ، ويشرحه للممثلين ، وينسق البناء الدرامي ويجري تغييرات قد تكون ضرورية في النص . وعند الألمان ، الدراماتورج هو المبدع الشامل للفرجة المسرحية يكتب النص أو يعده ثم يخرجه وينظم تكعيباته الفنية ، وكان برتولد برشت جهبذاً في في هذا المضمار . ولعل الدراماتورجيا من المهارات التي ظهرت في المسرح المعاصر إبان موجة التجريب ، وأحدثت خللاً في الحدود الفاصلة بين الإخراج المسرحي والفعالية النقدية في المسرح . ومازالت هذه المهارة الجديدة لم تتوقف عن إحداث تحولات جذرية في الإبداع المسرحي المعاصر .

يقترح ريتشارد مونو Richard Monod ثلاثة تعريفات للدراماتورجيا ، من أهمها التعريف الأول :

"إن الاشتغال الدراماتورجي في أحد أبعاده تحليل لدلالة المسرحية المراد إنجازها ، ولشعريتها

وخطابهـا وإيديولوجيتها . تحليل دقيق يكشف عن الخطوط العريضة للعمل ولتفاصيل إبداعه وترتيبه .. إنـه اشتغال نقدي داخلي واشتغال تاريخي : في أي ظـروف كتبت المسرحية وأنجزت ؟ كيف تم تلقيها آنـئذ ، وماذا كان مصيرها بعد ذلك؟. تاريخ الأفكار وتاريخ الأشكال . يجب على كل هذه الأمور أن تتيح للمخرج أن يسـند تأويله للعمل ويتحكـم فيه ، وفي قـراءته للعمل من أجل مسرح وجمهور ينتميان إلى عصـرنا . بعد ذلك يأتي اختيار العلامات (الفضاء ، المـادة السـينوغرافية ، الـتوزيع ولعب الممثلين) الكفيلة بتوصيل المعنى المراد "(3).

تترتب عن هذا التعريف ضـرورة إعادة النظر في العلاقة التي تقـوم بيـن المخـرج والـناقد عبر فعالية الدراماتورج . هذه المهارة الدراماتورجية تشتغل على النص المسرحي من أجل الكشف عن الخطوط العريضـة التي تتحكم فيه ، سواء في العهد الذي كتبت فيه المسرحية ، أو فـي زمـن التلقيات التي رافقتها . ومن ثمة ، فالدراماتورجيا تحليل عميق للنص المسرحي يتوخى تحيينه على مستويين :

الأول : زمني حين تكون المسرحية قادمة من زمن سحيق يلزم العـازم عـلى إنجازهـا بإعادة النظر فيها من أجل تكييفها مع متغيرات الزمن وتحولاته .

الـثاني : فكـري وجمـالي يقصد إحداث التناغم بين محمولات الـنص وبيـن محمـولات الإخـراج . بمعنى تسهيل الانتقال من النص المسرحي مكتوباً إلى العرض المسرحي ، وهو انتقال يتوجه إلى جمهور معاصر يبحث عن فرجة راهنة تلامس قضاياه .

يقع الاشتغال الدراماتورجي في صلب ذلك الانتقال من النص إلى العـرض ، دون الوصـول إلى اخـتيار أدوات الاشـتغال مـن ممثلين وسـينوغرافيا وإضـاءة ... إنـه أساس هذا الاختيار ، يسبقه ليوضح للمخرج طبيعتـه وضوابطه . إن الدراماتورجيا تتيح للمخـرج أن ينظم الـركح المسرحي ومواده لتلائم الجمهور فكرياً وجمالياً . وهذا يعني أن الدراماتورجيا فعالية نقدية بالأساس تلتصق بالإخراج المسرحي وتندمج بـه . وسـواء تكلف بهذا المخرج أو الدراماتورج ، فإنها مرتبطة أشد الارتـباط بالإخراج المسرحي ، هي نسغه الذي يغذيه بماء الحياة . إنها مضـمون الإخراج باعتباره صنعة تشتغل على مواد العرض ومكوناته . ولهـذا بـدأ تبلور الفعالية الدراماتورجية في المسرح منذ انطلاق عصر المخرجين حتى أصبح الدراماتورج سلطة قائمة في المسرح الغربي .

فـي الوقت الذي تطور فيه المسرح نحو قيم العرض وجماليات الخشبة التي بدأت تفتح مدخل أي نص كان ، مسرحي أم غير مسرحي ، من أجل إثبات سلطة المخرج وفعاليته الإبداعية من خارج النص ، بدأت تتبلور فعالية الدراماتورج باعتباره متكلفاً بالنص . كان في الأمر بعض مـن المـبالغة فـي تقدير التخلي عن سلطة النص المسرحي ، ذلك أن الدرامـاتورج أصبح ضرورياً لتنظيم العلاقة بين النص وبين القائمين به بـدءاً بالمؤلف الذي يكون قد أهمل إمكانيات الخشبة ، مروراً بالمخرج الذي يشتغل على النص تحقيقاً وصولاً إلى فناني الركح .

فـي تعريفه الثاني يسمّي مونو *دراماتورجيا* كل أنماط العلاقات الـتي تقوم بين راهنية العرض المسرحي وبين ماضي الحكاية وما تحيل عـليه فـي الخارج[4]. ليس هذا التعريف بعيداً عن التعريف الأول ، إذْ يُبقي الدراماتورجيا بين النص (حكاية هنا)، وبين العرض المسرحي . إلا أنـه يضـيف تحديداً للنص على أنه الحكاية ، مستنداً إلى ثنائية الداخل

والخـــارج التي تتحكم بالمسرح على العموم . فالحكاية التي دار الخلاف على أشده بين برشت وأرسطو حولها تحيل على زمن ماض ، كما تحيل عـــلى خـــارج يحتضن الحدث المسرحي . هذه الإحالة على خارج زمني ومكاني يلزم المخرج بالتحكم في الانتقال من الحكاية كاحتمال إبداعي إلى العـــرض كاخـــتيار احتمال من بين احتمالات . والدرماتورجيا هي تنظيم الانتقال وضبط معاييره .

يتضـــح أن الفعاليـــة الدراماتورجية تتعلق بطرفين على الأقل : العرض المسرحي في راهنيته والحكاية في مرجعياتها الزمنية والمكانية. لقـــد كـــان مـــن النـــتائج الواضحة لتبلور العرض المسرحي خلال عهد المخرجين واكتماله الراهن نسقاً من العلاقات الكثيفة أن ركز النقاد على طابعـــه الـــراهن الذي يتحقق به في الهنا والآن ، حتى أن بعض النقاد اتجهـــوا إلى تعـــريف المســـرح بأنـــه فن الهنا والآن l'art de l'ici et le maintenant ، أي الفن الذي يتحقق في زمن معين وفي مكان معين دون أن يمتلك سنداً يثبت عليه مثل الكتابة والرسم وغيرها من الفنون . وهذا يعـــني أن العـــرض المسرحي لا يتكرر أبداً لأنه حين يعرض مرة أخرى يكـــون ذلك في زمن آخر وفي مكان آخر . وهكذا ، يتوجب على المخرج المســـرحي أن ينتـــبه إلى تـــلك العلاقـــات الـــرهيفة التي تربط العرض المســـرحي بمـــا هو خارج عنه : المجتمع وما يحويه من علاقات وقيم ومنظومات ، كما يتوجب عليه ، قبل هذا ، أن يؤسس من جديد علاقات راهـــنة بين الحكاية التي تحيل على ماض ، والعرض المسرحي المدمج في شبكة من العلاقات مع الفنون الأخرى ، ومع الجمهور وما يوفره من تلقيات عديدة له .

تصـــبح الدراماتورجيا بهذا المعنى مهارة إخراجية بامتياز تلزم المخرج ، كي يستطيع العرض المسرحي أن يتخذ موقعاً في التاريخ ، أن

يمنحه معنى يتعداه إلى الخارج ، إلى المجتمع .. أي إلى التاريخ في نهاية المطاف . وبمعنى آخر تشكل الدراماتورجيا مهارة يلتقي عند حافتها دينامية تلقي النص المسرحي ودينامية الإخراج ونقل النص إلى نصوص أخرى مخالفة تبني مكونات الخشبة . وإذا كان من الصعب تمييز الحدود بدقة بين الإخراج والدراماتورجيا فإنه بالإمكان النظر إلى هذه الأخيرة باعتبارها فعالية تأويل للنص المسرحي تهدف تحيينه وتحضيره للإخراج الذي نراه مرحلة أخرى لتلقي النص المسرحي .

4. مسار الإخراج المسرحي

4. 1 دينامية الإخراج

من هو المخرج المسرحي ؟

تنهض مشروعية السؤال على عودة بسيطة إلى تاريخ المسرح الحديث ، على الأقل في الغرب . سنلقى أن تطور المسرح في نهاية القرن التاسع عشر استند إلى اجتهادات مبدعيْن أغنيا مجال السينوغرافيا الحديثة: كوردن غريغ ، وآدولف آبيا . كان بحثهما يتجه إلى إثبات بروز مهارة فنية جديدة داخل المؤسسة المسرحية ، هي مهارة السينوغرافي المكلف بتأثيث الركح المسرحي وملئه بقطع *الديكور*. وقد كان هذا التطور يوازي تخلياً تدريجياً عن مصطلح "الديكور" لما فيه من معاني الثبوت التقليدية . وأصبحت السينوغرافيا كتابة مشهدية تشكيلية توظف الحركة والإضاءة والأبعاد التشكيلية وإمكانات الجسد . السينوغرافيا : أو تشكيل الفضاء المسرحي ، تشير إلى لقاء مثمر بين المسرح والتشكيل بعد أن نهضت العلاقة بينهما تنافسية على الأقل منذ القرن الخامس عشر الميلادي ، حين اكتشف

رسـامو إيطاليـا المـنظورية أو البعد la pèrspective . منذ ذلك الحين ، توطـدت علاقـة المسرح بالتشكيل ، وبدأ المسرحي يستند على فعالية التشكيلي من أجل رسم مناظر المسرحية على خلفية الخشبة . استطاعت المـنظورية prespective أن تتجه بالرسم نحو تخوم التشخيص الذي برع فيـه الرسـامون – خاصـة الإيطاليون – إلى درجة كبيرة أصبحت فيه اللوحة دقيقة التفاصيـل ، تنقل المشـاهد المرسومة بأمانة كبيرة تصل أحيانـاً إلى حد التماهي بالصورة الفوتوغرافية[5]. واستفاد المسرح من هـذه التقنية حيث استطاعت اللوحات التي تشكل خلفية المسرح أن تنقل المشاهد بدقة متناهية ، وأن تجعل الديكور يتماهى مع المكان المفترض وقـوع الأحـداث فيه[6]. ستولد هذه القدرة التشخيصية في الرسم التي استفاد منها المسرح فكرة إيهام الجمهور بحقيقة ما يراه على الخشبة ، ذلـك الإيهام الذي بالغ فيه المسرح الطبيعوي Naturaliste إلى درجة أن أصـبحت معها الخشبة مثل غرفة منزلية حقيقية يتفرج عليها الجمهور عبر جدار من زجاج.

وهكـذا ، شكل القرن التاسع عشر اكتمال الدقة في نقل المشاهد والأمكـنة في المسرح بأمانة بفضل الرسامين . لكن الأمور ستتغير حين سـيطمح كـل فـن على حدة ، الرسم والمسرح ، في إثبات استقلالهما وحداثتهما . في حدود 1890م أبعد الرسام موريس دينيس Maurice denis الرسـم عـن أي تشـخيص[7]، وفي نفس الوقت (1876) افتتح أنطوان Dntoine المسرح الحر بباريس معلناً عن ظهور المخرج المسرحي الذي لا يكـتفي بـنقل الـنص إلى الخشـبة بأمانة كما كان يفعل المحافظ le régisseur قديماً . هذا ما سيقود إلى توطيد العلاقة بين المسرح والتشكيل ، وتحديـداً بيـن الرسـامين والمسرح ، حيث سيضحى تدخلهم فيه لا يقتصر على رسـم المناظر التي تتماهـى بالأمكنـة الخارجيـة ، بقدر

ما سيصبح تدخلاً إيقاعياً يهدف تشكيل الفضاء المسرحي ، والإسهام في بناء العرض المسرحي من منطلق إبداعي متميز . لهذا ، أضحت السينوغرافيا المجال المفضل لاشتغال التشكيليين بهاجس هندسي يجمع بين الرسم والبناء الهندسي ؛ فالمسرح فضاء فارغ يجب ملؤه وفق تصور هندسي يراعي محمولات النص من جهة وإكراهات فضاء الخشبة من جهة ثانية . وقد عرف المسرح تطورات جليلة بفضل تدخل رواد التشكيل في بداية القرن العشرين ، نمثل لذلك بمساهمة بيكاسو في باليه باراد Parade إلى جانب جان كوكتو Cocteau [(8)] .

في قلب انتقال حضور التشكيل في المسرح من رسم أمين للأمكنة الخارجية التي تحيل على مواقع الأحداث إلى تشكيل هندسي لفضاء الخشبة وأبعاد الركح تشكيلاً يعلن التمسرح Théâtralité ، نستطيع تبيُّن الفرق بين قطبين للدراماتورجيا ، *" دراماتورجيا الإيهام P'illusion التي تقوم بكل ما في إمكاناتها كي ينسى المتفرجون أنهم في مسرح ، وحتى يتعاملون مع الديكورات والأحداث وخطاب الشخصيات باعتبارها حقيقة تنتمي إلى حاضر أتيح لهم سحرياً أن يشاهدوه ، ودراماتورجيا الإيحاء l'allusion حيث لا يتوقف الممثلون عن تذكير المتفرجين أنهم بصدد نشاط تواصلي اسمه المسرح ، وبأن هذا النشاط وما يلحق به ووسائله هي الحقيقة الوحيدة الحاضرة "* [(9)].

ومن الطبيعي أن دراماتورجيا الإيحاء هذه تحتاج إلى ترتيبات على مستوى الحكاية واللعب المسرحي والسينوغرافيا وغيرها من مكونات العرض المسرحي ، بمعنى نحن أمام تصور دراماتورجي يغير من معايير إنتاج العرض المسرحي كلية ، مما كان يفرض تجاوز الوظيفة التشخيصية للتشكيل في المسرح إلى وظيفة هندسية ، أي سينوغرافية ، واختيار قطب دراماتورجي معين هي فعالية نقدية تلزم المخرج المسرحي بامتلاك معايير ذلك الاختيار ومفاتيحه .

قادت السينوغرافيا الناهضة في ثنايا التشكيل والمسرح إلى إعادة تحديد لدور المخرج ، وإلى صياغة جديدة لتعريفه ؛ ذلك أن السينوغرافي يتكلف بملء الفضاء ، والإضائي يقترح هندسة للنور في ظلام الركح ، وصاحب الملابس يخيطها ، والتجميلي يمر بأصابعه على وجوه الممثلين ، والممثلون يتكلفون بأجسادهم ... فماذا بقي للمخرج غير ذلك النص المسرحي يشتغل عليه ، يحاوره ، يغازله ، يفككه أو يفتته ، يعشقه أو يكرهه ، وبعد ذلك يضعه على الخشبة ، يوزعه على المساهمين في إنجاز العرض المسرحي . هذا يعني أن المخرج يتكلف بإحداث انسجام وتناغم بين الفنون الداخلة في حيز العرض ، بدءاً من النص وصولاً إلى اللعب ، والموسيقى والإضاءة وغيرها . التناغم صعب التحقيق لأنه ينساب فيتحول إلى خفة وأناقة تستبد بالتلقي ، تلك هي المتعة ، أو اللغة التي تحدث عنها برشت في الأورغانون الصغير للمسرح وأهملت من مجمل اقتراحاته .

يتضح أن فعالية المخرج هي في نهاية المطاف فعالية نقدية بالأساس ، سواء في اشتغاله على النص المسرحي ، أو نقله إلى الركح عبر تنغيمه مع الفنون الأخرى الرابضة في ثنايا الظاهرة المسرحية . لهذا ، فالمخرج ناقد بصيغة أو بأخرى ، أبينا ذلك أم رغبنا فيه ، وعلينا أن نتجاوز تلك النظرة القاصرة التي تحدث القطيعة بين الإبداع والنقد ، وبين المخرج والناقد . ولهذا كذلك ، توازى ظهور عصر المخرجين في المسرح الحديث مع تبلور المناهج النقدية في المسرح وغيره من الفنون، حتى أن الوعي السيميولوجي أطر الكثير من الاتجاهات المسرحية التجريبية في الغرب قبل أن يتجلى منهجاً نقدياً له منطلقاته وأدواته الإجرائية واستراتيجياته .

4. 2 الإخراج المسرحي وتبلور النقد الأدبي

حين أقام غريماس السيميوطيقا على علاقة الرغبة القائمة بين

الذات والموضوع مستنداً إلى اجتهادات فلاديمير بروب Vladimir propp وموجهـاً دراسات آن أوبرسفيلد وباتريس بافيس ... وغيرهم من نقاد المســرح ، كـانت الدراسات الأنثروبولوجية تكشف عن أصول الإنسان ونظـام حياتـه في المراحل البدائية ، حين كان الرمز مبدأً ناظماً للحياة وللسلوك اليومي . وقد كشفت تلك الدراسات أن الإنسان كائن راغب ، بـنى طقوسـه وشعائره على رغبة ما أو تجنباً لرغبة ما . ألا يكمن في أحشـاء كل إنسان أوديب ما ، راغب في القتل وفي ارتكاب المحرم ؟ ألم تكن الطقوس والاحتفالات ، وضمنها المسرح ، سلوكات فرجة باحثة عن تنفيس الرغبة أو تحقيقها ؟. ومع تقدم الدراسات الأنثروبولوجية ، كانت تـتقدم هجـرة المسرح من أوروبا إلى الهناك ... إلى المناطق البعيدة ، والقارات النائية . وكان المخرجون ، رواد التجريب ، يستمدون تعاليمهم الجديدة من الشعوب البدائية ومن طقوسها : هاجر برشت إلى الصين ، وهاجـر أرطـو إلى المكسيك ، وهاجر غروتوفسكي للقاء بوذا وفلسفة الزن[10] ، وحين أخرج تادوز كانتور Tadeuz Kantor مسرحية " *اليوم عيد ميلادي* " انـتهى إلى حقيقة مرة : ميلاد المسرح في موته . كل هؤلاء المخـرجين كـانوا يسـتعيدون تلك العلاقة التي نظر لها النقاد : علاقة الرغـبة بيـن ذات وموضوع . بل زادوا على النقاد أنهم ، ودون قصد مـنهم ، أسسـوها على كثافة من العلامات رآها بارث R. barthes جوهر المسرح وتمسرحه الخاص به . كان الناقد يستأنف مسيرة ناقد مخرج ، وينقل إنجازاته إلى لغة أخرى ، لغة المفاهيم والمصطلحات والمستويات.

وحين كان يعلن غروتوفسكي أن ليس للممثل إلا جسده لتحقيق الفـرجة ، لـتحقيق الرغـبة في الاتصال بالموضوع للنهوض بالمتخيل المسرحي ، فحطم كل ما يخرج عن الجسد في المسرح ، كان شوبنهاور يعـلن عـن تفسـير جديد للموت : نخاف من الموت ، ليس لأن الحياة تستحق أن تعاش ، فالجميع يتفق أن الحياة غير مأسوف عليها . نخاف المـوت لأنـه يعني تحلل الجسد باعتباره رغبة : بين المخرج ، الناقد ،

والفيلسـوف خيط رهيف قد يكون سراباً . كان برتولد برشت على حق حين لخص عناصـر مسرحه الملحمي في مسـرحية " ابتياع النحاس " "l'achat du cuivre"، وجعـل الحـوار بيـن ثـلاث شخصيات : الممثل ، الدرامـاتورج ، والفيلسـوف . وحدهم يستطيعون بلورة مسرح جديد ، ويستنبطون عمقه الممكن .

لـم يكـتب ناقد مسرحي في القرن العشرين مثل ما كتبه برتولد برشت من تفسيرات وتوجيهات وملاحظات وأفكار نقدية حول مسرحه ، وحول تصوراته للفرجة المسرحية . والقارىء لكتابات برشت يحس أن الرجل كان يكتب نصوصه أو يعدها عن نصوصه سابقة ثم يصاحبها في كـل تجـلياتها ، يفككهـا باحـثاً عن سبل نقلها إلى الخشبة ، حتى أن ملاحظاته النقدية حولها تكتسب مشروعيتها الكاملة . وحين وجد برشت نفسـه فـي أمريكا ، هرباً من جحيم النازية ، فاقداً لمسرح خاص يعلي عـليه متخيلاته المسرحية ، اضطر إلى الاعتراف بأنه من الصعب بلورة أفكـاره حول المسرح دون خشبة المسرح للإختبار . كان برشت يحتاج إلى الخشـبة لكي يستطيع ترتيب مشاهد مسرحيته "*الإنسان الطيب من سشوان*" كما صرح بذلك في مذكراته يوم 30-6-1940 . هذه المسرحية أخذت منه الوقت الطويل ، بدأها حين كان في ألمانيا ، واشتغل عليها في أغلب دول منفاه . أورد في مذكراته يوم 29-6-1940 : "*بدأت في كتابة هـذه المسـرحية في برلين ، وتابعت ذلك في الدانمارك والسويد . لقد عانيت معها كما لم أعان مع مسرحية أخرى . إني أبتعد عنها بصعوبة ، وهـي مسرحية يجب أن تنتهي كلية ، ولكن ذلك مايزال بعيداً*"(11). بعد ذلـك سيصـرح برشـت أن تصـحيح تلك المسرحية وترتيب مشاهدها ولوحاتها يأخذ منه وقتاً أطول من وقت كتابتها . هذه هي المجاهدة التي تجعـل مـن المخرج ناقداً بامتياز ، يفضل أن يحقق إنجازاته النقدية في نقل النص إلى الخشبة .

لعل تصريح برشت هذا يوضح أمرين على الأقل :

الأول طـبيعة الدراماتورجيـا في المسرح الملحمي كما بلورها برشت نفسه ، حيث كان يصاحب أعماله إلى النهاية التي تتعلق بترتيب تفاصيل المشاهد واللوحات .

الـثاني طبيعة الفعل النقدي الكامن في صلب الإبداع المسرحي حيـث يـتحول المخرج المسرحي إلى ناقد أولي للنص المسرحي ، كما يـتحول الدرامـاتورج إلى نـاقد للنص ولإمكاناته الإخراجية . هنا يجد الصـراع بيـن المؤلفين والمخرجين في العصر الحديث وضوحه التام . فـالمؤلف المسرحي حين يختلف مع مخرج عمله المسرحي لا يكون ذلك بسـبب رفض الإخراج في جانبه الجمالي أو التقني أو حتى الإنجازي ، ولكـن فـي جانبه النقدي ؛ أي رفضاً للتأويل النقدي الذي قدمه المخرج لـدلالات النص وأبعاده . ويبقى الفرق متمثلاً في أن المخرج يحقق فعله النقدي بلغات أخرى غير متداولة في النقد المسرحي المعروف ، ونقصد لغـة الجسـد والحـركات والسينوغرافيا ... وكل اللغات المكونة للفعل المسرحي .

5. الممثل متلقياً

يـتيح لنا غياب تعريف جامع مانع للمسرح أن نرتاح لتعريفات عديـدة تختـلف باخـتلاف زاوية النظر التي نختارها لمقاربة الظاهرة المسرحية . ولهذا نستطيع القول إن المسرح هو فن الكتابة بالجسد دون أن نخشـى مجانبة الصواب . ولعل المسرح هو الفن الوحيد الذي يقوم عـلى نقـل الجسد إلى نظام مكتوب دال في الركح ، يعتمد عليه ليحكي القصة ، ويؤسس الدلالة والمعنى . فالجسد أداة المسرح الأولى ، وتأتي بعد ذلك المكونات الأخرى . ومن الطبيعي أن يتبادر إلى أذهاننا الآن فن

الـرقص ، لأنه فن الجسد بامتياز ، يعتمد عليه إضافة إلى الموسيقى . لقـد كـانت الحـدود الفاصـلة بيـن المسرح والرقص دائماً بعيدة عن الوضـوح، واختلط الرقص والمسرح في زمن البدايات حين وقع كلاهما فـي صلب الاحتفالات الدينية والطقوس الشعائرية عند الشعوب ، وعند اليونان تحديداً في احتفالات ديونيزوس .

وبعيـداً عـن قصـر الاعتماد على الجسد على الفن المسرحي وحـده، نسـتطيع القول إن الجسد يشكل قوامه وأساس تميزه عن باقي الفنـون ، ولهـذا احتل الممثل دوماً الاهتمام الكبير من طرف المخرجين والكتاب والمؤلفين ، حتى أن تطورات المسرح لم تكن تمر دون أن تؤثر على أداء الممثل وأسلوبه . وسيقع الممثل في قلب التحولات التي عرفها المسـرح فـي الأزمنة الحديثة . فإذا كان في الماضي يمتلك سلطة في تحديد طريقة اللعب بتوجيه من المؤلف أو من المحافظ الذي كان يتكلف بالحـرص على إنجاز المسرحية وفق ما هو مسطر في النص ، فإنه منذ القـرن السادس عشر بدأ يسحق سلطته في المسرح من جهة ، كما بدأت تظهـر إلى جانبه سلطات أخرى كان من أهمها المخرج المسرحي . وقد أشـرنا إلى أن تعـدد المهارات المشاركة في بناء العرض المسرحي قاد المخـرج إلى تركيـز جهـوده فـي تحديد حركات الممثل وتنغيمها مع العلامات الأخرى في العرض المسرحي .

وإذا كـان المؤلـف المسرحي يطالب الممثل بالوفاء للنص فإن المخـرج هـو صـانع الممثل الحديث يسطر انتقالاته وتحركات جسده ، ويسـمح له في الآن نفسه بالإضافة والإبداع . ولهذا فإن ظهور المخرج المسرحي كان عنواناً على سمو الممثل وعلى همته في المسرح الحديث، حيـث بـدأ يشكل مدار العرض المسرحي ومحوره الأساسي . وفي هذا السـياق احـتل الارتجال موقعاً هاماً في نظريات المسرح الحديثة وعند

مخرجي المسرح الطليعي . إلا أن محورية الارتجال ولدت مواقف وردود فعل عنيفة ترفضه وتعتبره أسطورة من أساطير المسرح الحديثة يمنع التحقق الإبداعي الحقيقي ، وقد بدا هذا الموقف أكثر وضوحاً عند ميشال بـرنارد[12]. لكـن ما يهمنا هو أن أهمية الارتجال بأبعاده المتعددة كانت تعـلن اعتـبار الطاقـة الإبداعية للممثل ، والاعتراف بضرورة إسهامه الشخصي في بناء العرض المسرحي ؛ ناهيك عن إتاحة الفرصة لليومي والمعيش للحضور عفواً في العرض المسرحي .

لتوضـيح هـذا أكثر سنعرف الارتجال بأنه الفعل العفوي الذي يـبدعه الممثل خلال تطورات أحداث العرض المسرحي دون إعداد سابق أو تحضير مقصود[13]. وسيطن هذا الأسلوب عن انفتاح المسرح الحديث على طرائق إنتاج الفرجة المسرحية غير متحجرة ولا ثابتة كما الحال في المسرح الكلاسيكي . لكن للارتجال أبعاد أخرى ومن أهمها الانطلاق من خطاطة أولى لقصة معينة وارتجال الممثلين للحكاية وللعرض المسرحي برمـته ، وقد يتخلل هذا الأخير حوار مباشر مع الجمهور . هذا المعنى هـو الواضح في مسرح الكوميديا ديللارتي الإيطالية التي كان الممثلون يتوفرون على مفكرة صغيرة تلخص الخطوط العامة للقصة ، ويرتجلون تفاصيل الحكاية مع الجمهور الذي يختلف من منطقة إلى أخرى .

وقـد تبنى هذا الأسلوب الكثير من المخرجين المحدثين ، ومن أبـرزهم غروتوفسـكي في المسرح الفقير الذي يعول على جسد الممثل بالأسـاس ، حيث يقترح الارتجال المفكر فيه الذي لا يترك السلطة كاملة للمـثل فـي إنجاز الفعل المرتجل ، بل ينطلق من اقتراحه ويبلوره تحت مراقبة المخرج والممثلين الآخرين ؛ وقد عرف عن أريان منوشكين أنها تـلجأ إلى ارتجـال مشاهد من مسرحياتها مع الممثلين دون أن تفارقها نسـخة الـنص المسرحي الذي يشكل المنطلق الأول . أما مسرح الوقعة

Hapning والمسرح الحي Living théâtre فقد ذهبا بعيداً عن الاستناد على الارتجـال وعـلى طاقته الإبداعية الهائلة لإنجاز عروض مسرحية تقوم عـلى الديـنامية القصـوى للممثل . ولم يبق المسرح العربي بعيداً عن الالـتفات إلى الارتجـال فكان من أهم النظريات المقترحة قالباً مسرحياً عـربياً نظراً لقرب طرائقه مع أشكال الفرجة العربية ، ويكفي أن نشير إلى اقـتراح يوسـف إدريـس ، واقتراح توفيق الحكيم ، واقتراح علي الراعي ، لنتبين أهمية الارتجال في المسرح العربي .

حيـن نفترض أن الممثل يرتجل بفعل أو قول عفوي غير مفكر فيه خلال العرض المسرحي ، أو خلال التداريب ، فإننا نشير فقط إلى أن ذلـك الارتجـال لم يكن مبرمجاً لا في النص ولا في الإخراج ، وهذا ما يتعارض مع التعريف الكلاسيكي والصارم للمسرح : ما يكرره الممثلون والمخرج آلاف المرات يقدمونه للجمهور كما لو أنهم يعيشونه أول مرة. ومن هنا فالارتجال فعل لم يكرره الممثل خلال التداريب . ولكن الممثل لا ينطـلق مـن فراغ في ارتجاله رغم كل طابـع العفوية الذي يمكـن أن يكتسـبه ، لسبب بسيط جـداً وهو أن الممثـل لا يستطيع التحـرر من مصـاحبته للمسرحية حفظاً للنص وفهماً له وتمرساً بالإخراج وتمثلاً له وإنجـازاً لتفاصـيله ، ومـع ذلك لعباً وتقديماً متكرراً للعروض . وهي عمـليات لا نـود التقـليل مـن شـأنها لأن عبرها يتمثل الممثل النص المسـرحي ويتـلقاه ، ولأنها كذلك عمليات يصاحبها تفكير وجهد عقلي رهيبين . بهذا نود أن نشير إلى أن الممثل يعبر عن قراءة معينة للنص وللحظة نفسها عبر الفعل الارتجالي في معناه البسيط المتمثل كما أسلفنا في القيام بفعل عفوي خلال تطورات أحداث المسرحية . إن الارتجال رد فعـل آنـي عـلى مصـاحبة الممثل الطويلة للنص وللجمهور معاً خلال العروض المسرحية .

في هذه الحالة يكون الممثل شبيهاً بالجندي الذي يمتثل لرئيسه

فـي كـل الأوقـات ، ولكنه خلال المعركة يقوم بما يبدو له صواب دون امتـثال . والمخـرج المسرحي شبيه بالجنرال الذي درب جنوده أوقاتا طويـلة ، وخلال المعركة لا يستطيع أن يتدخل ولو خرق الجنود الخطة المتفق عليها . هذه هي الاستعارة التي توضع في نظرنا ارتجالا من هذا الـنوع ، إذاً لا يستطيع المخرج ولا المؤلف أن يرفضه أو يقبله ، سواء اتفق مع غاياتهما أم لم يتفق ، فتلك سلطة لا يردها راد للممثل : سلطة وقوفـه أمـام جمهـور ضمن تعاقد من نوع خاص . ومن هنا نعتبر أن الارتجـال هـو فعاليـة تلقي خاص بالممثل ، قد يبدو عفوياً ، وقد يبدو سريعاً ، وقد يساير المعنى المراد من المسرحية وقد يخالفه ؛ ولكنه في كـل الحـالات يعبر عن فعالية الممثل وعن ديناميته ، وعن تفاعله مع الـنـص أو مع الإخـراج أو مع الجمهور [14] . ورغم هذا لا نستطيع أن نُحَمِّـل هذه الارتجالات أكثر مما تحتمل ، وأن نذهب إلى اعتبارها مخلة بالمعـنى الكـلي للمسـرحية . فهي تبقى محافظة على طبيعتها العفوية الجـزئية بالمقارنة مع تطورات المسرحية التي تحددها الحكاية وبرنامج كـامل من الفصول أو اللوحات والمشاهد المرتبة بدقة متناهية ؛ ونظام رهيف من العلامات السينوغرافية المنجزة .

هـذا مـا يقودنـا إلى تناول الارتجال حين يمسي أسلوباً لبناء المسرحية وإنجاز العرض . نحن أمام فعل ارتجالي من نوع آخر يتحقق بطريقتين :

* اجـتماع ممثـلين بإشراف مخرج واتفاق الجميع على فكرة بدايـة لقصـة ، يبـلورها ارتجـال الممثلين وتدخلات المخرج وتفاعل المجموعـة إلى الحصول على عرض مسرحي جاهز . هذا أسلوب ينتج فيه النص المسرحي عن العرض ، وتشكل الكوميديا ديللارتي نموذجه . وهـو كذلـك أسلوب الفرق الجماعية التي يشترك كل أعضائها في بناء

العـرض المسرحي ، وينخرط جميعهم في إنجاز مراحل الكتابة والإخراج والإنجاز إلى درجة يصعب معها التمييز الإجرائي بين هذه المراحل ؛ ولنا فـي مسـرحية 1789 لمسرح الشمس بقيادة أريان منوشكين مثالاً لهذا الأسـلوب ، كمـا تمثله مسرحية جوليان بيك وإديث مالينا في المسرح الحي بأمريكا تمثيلاً لا حصراً .

* أن يخـتار المخـرج ارتجـال الممثلين أسلوباً لإنجاز النص مسـرحي عرضـاً ، وفـي هذه الحالة نحن أمام خيار آخر لا يأتي فيه المخـرج بدفـتره المتضمن لكل خطوات العرض المسرحي ، ولا بفكرة مسـبقة عـن المسار الذي سيتخذه النص المسرحي ، بل يمسي كل هذا إنجازاً للجماعة بإشراف صارم من لدن المخرج الذي يوجه ويسير ولكنه لا يقـف وجـه عـثرة أمـام الممثلين . ويتحصل من هذا عرض لنص مسرحي بإخراج متميز ومساهمة فعالة من جهة الممثلين ، ولعل تجربة بيتر بروك تمثل هذا الخيار أحسن تمثيل .

فـي الحالتين معاً نحن أمام أسلوب الارتجـال الذي يقلص فيه المخـرج مـن سـلطته ، ويتقاسـمها ، في الحدود المسموح بها ، مع الممثل. وهذا اعتراف واضح على أن التأويل الذي يقدمه المخرج للنص المسـرحي هو تأويل يسهم فيه الفعل الارتجالي للممثل الذي يمسي بانياً لـلدلالة والمعـنى . والفعل الارتجالي هو ذلك الفعل الذي يحطم الجاهز المسـرحي ويعيـد الاعتبار إلى الحركة العفوية التلقائية ، ويؤشر على كيـنونة المسرح التي تنهض عبر لقاء بسيط بين ممثل ومتفرج . ولهذا اعتـبره رجـال المسرح المعاصر قوام التمسرح المميز للفعل المسرحي المـتحقق فـي الهنا والآن ، أي في تلك اللحظة التي يتحقق فيها الفعل المسـرحي . *" وهكذا فبمجرد ما نعتبر الارتجال في أساسه ، فإنه يطرح نفسـه كـرفض لما هو قاعدة الزخرف المسرحي ، ورجوع إلى طبيعة*

السلوك اليومي ، وهذا ما يفرض لأول وهلة أن بنيته تُتَرْجِمُ كَدَرْءٍ لنظام إشـــارات ، وتحريــر لاندفــاع ما "[15] سيعود ميشال برنارد صاحب هذا الرأي إلى تحليل الارتجال في المسرح الحديث وكيف يشكل فرصة الممثل لتحقيق التفرد المتغير لجسمانيته ؛ ولهذا فهو انقطاع في النظام ، بل هو لعـبة دقيقـة لفوضـى مـرئية . ولكن ما يهمنا من الرأي المذكور هو الشهادة العميقة لمفكر يرفض الارتجال ولا يتوانى عن استبطان عمقه : رفـض الزخـرف المســرحي والارتمــاء في حضن اليومي من وجهة إيديولوجيـة ، والقطيعـة مـع نظام إشارات وتحرير لمكبوتات من وجهة بـنيوية ونفسـية . لا تــتحقق القطيعــة مع نظام الإشارات في العرض المسرحي إلا باستثمار مُنتج الإشارات نفسها وهو الممثل ، وبمعنى آخر الارتجال يسمح لمنتج النظام بخرقه وتوقيفه للحظة كي يحرر اندفاعاً ما أو يحقق فكرة لا يسمح بها نظام العرض المسرحي الذي حرص المخرج عـلى ترتيب مراحله . هكذا يتحول الارتجال إلى خرق المسرح لنفسه ، وإعـادة البناء من جديد بفضل مهارة الممثل . لهذا سيعرف بيتر بروك المســرح بأنه فن يهدم نفسه بنفسه Autodestructeur[16]. ولهذا كذلك لم يستسغ غروتوفسكي الارتجال إلا باعتباره تخطيطاً لكل الجزئيات وتوزيعاً للعلامات وتنقيـة للإندفاعـات الخالصة[17]، وهذا ما قــاد إلى تبلور ما يسمى بالإرتجال المفكر فيه والذي يخضع لتثقيف وتدريب وتنقيح .

ولكن يبقى أن الارتجال يشير إلى ارتفاع صوت الممثل ، ويؤشر على إسهامه في تأويل النص وتقديم تلوين لمعانيه . إن اللعب المسرحي عمومـــاً يقوم بهذه الوظيفة ، ذلك أن اختلاف الفضاءات المسرحية التي يقـدم فيها العرض المسرحي ، وإكراهات السينوغرافيا والديكور ، وكذا تفــاعل الممثل مع الجمهور إلخ . كل ذلك يقود إلى اختلاف وتيرة اللعب المســرحي ؛ بمــا يقود حتماً إلى التركيز على مقاطع من العرض دون

أخرى ، أو تلوين مقاطع بتلوينات لم تكن في الحسبان بتاتاً . ومع نسبية هذه التلوينات أو التغييرات ، نعتبر أن الممثل يقدم تلقياً للنص المسرحي قد يصل أحياناً إلى التعارض مع رغبات المخرج . وقد كان الارتجال المسرحي من الأساليب البارزة ليقدم الممثل نفسه قارئاً للنص المسرحي مؤولاً له .

6. البداية النقدية للمسرح العربي

بدأ المسرح العربي بداية نقدية . قبل تقديم مارون النقاش لمسرحية البخيل التي نعتبرها أول مسرحية عربية[18]، مهد لها بمقدمة خاضت في ظروف اتصاله بالثقافة الغربية ومشاهدته لمسرحيات وتمثيليات أوحت له أن يقدم مسرحية عربية نظراً لما يتوفر عليه المسرح من قدرة على تهذيب الطبائع . ونحن نعتبر مسرحية البخيل للنقاش أول مسرحية عربية دون أن نساير تمارة بوتيتسيفا[19] حين كشفت عن المسرحيات التي كانت تقدمها بعض الفرق والبعثات الدينية المسيحية في لبنان قبل سنة 1848 ، والتي ارتبطت كذلك بالجاليات الاستعمارية ، وكيف بدأت تلك الفرق تنتبه إلى تعامل الجمهور العربي مع المسرح ، خاصة حين كانت بعض المسرحيات تنفتح على بعض العناصر الجمالية العربية مثل الموسيقى والغناء العربيين . لقد كان هذا في نظرنا عاملاً مشجعاً للنقاش لدخول مغامرته الفريدة من نوعها . ولكن مسرحية البخيل هي ، في النهاية ، أول مسرحية عربية لغة وتمثيلاً وإخراجاً ، سواء كانت اقتباساً أو ترجمة أو تأليفاً محضاً . ولهذا، نجد أن مقدمة النقاش لمسرحيته تطرح قضايا نقدية لن يبتعد عنها التفكير النقدي المسرحي اللاحق فيما بعد . إلا أن ما يميز خطبة النقاش هو أنها جاءت سابقة عن العرض المسرحي ، لهذا نعتبر أن

البداية الحقيقية للمسرح العربي كانت بداية نقدية أساساً ، وأن النقاش تمثل المسرح الغربي تمثلاً نقدياً قبل المغامرة بالإبداع وإنجاز العرض المسرحي .

يبدو هذا في عناصر نقدية محددة تخللت خطبة التقديم . ولعل العنصر الأول البارز هو التصور الأخلاقي للفعل المسرحي والعمل التربوي للمسرح . جاء في خطبة النقاش :

" لأنه بهذه المسارح تنكشف عيوب البشر . فيعتبر النبيه ويكون منها على حذر . وعدا اكتساب الناس منها التأديب ، ورشفهم رضاب النصائح والتمدن والتهذيب ، فإنهم بالوقت ذاته يتعلمون ألفاظاً فصيحة ، ويغتنمون معاني رجيحة ... ثم يتنعمون بالرياضة الجسدية ، واستماع الآلات الموسيقية ... ويربحون معرفة الإشارات الفعالة ، وإظهار الإمارات العالة ... ثم يتفقهون بالأمور العالمية، والحوادث المدنية ... فأرجوكم أن تصغوا لها وتسمعوا . وهذا ضرب منها فتمتعوا "[20].

يسطر النقاش الغايات الرئيسية للمسرح والأهداف التي يجب له أن يراهن على تحقيقها ، ويمكن تلخيصها في غايتين : المتعة والتعليم . فالمسرح يكشف عيوب البشر ويوجه الأخلاق ويمنح النصيحة والمعاني الرجيحة وينقل الإنسان إلى التمدن ، ويصحح أوضاع اللغة ، ويروض الجسد وينبه إلى الإشارات العالية ويفقه بخصوص أمور المجتمع ... ومن جهة أخرى يمنح المتعة الجسدية والموسيقية ويحقق تلذذاً كبيراً . ويبرز من وراء خطاب النقاش هذا أنه يدرك طبيعة المغامرة التي يقدم عليها ويحدد التصور النظري الذي سيتحكم بعمله ، وأنه بعد هذا يبحث

عـن مـبررات تسـند مغامـرته وتمنحها المشروعية ، أي يبحث عن مشروعية لإدخال المسرح إلى الثقافة العربية . ولعل التجربة المأساوية الـتي عاشها خليل القباني فيما بعد على يد الفقهاء والملاحقة التي كان ضـحية لهـا كافية لتوضيح بحث النقاش عن مشروعية أخلاقية لإدراج المسـرح في العالم العربي . لقد كان على وعي تام أن مغامرته لن تلقى الـترحيب الـتام مـن كل قطاعات المجتمع ومكوناته ، ولهذا فالأهداف النبيـلة للمسـرح كافيـة أن تشفع له ، وأن تجلب له مساعدات لإتمام مشروعه .

إلا أن وعـي النقاش بهذا كان يصاحبه وعي تام بتفاصيل إنتاج الفرجة المسرحية وشروطها ، الشيء الذي يضعه في موقع بين الفعالية الـنقدية والفعاليـة الإبداعيـة ، بمعـنى أنه يلخص مواصفات المخرج المسـرحي الـناقد بامـتياز . يقول حول شروط نجاح المسرحية : "*أن طـلاوة الرواية ورونقها وبديع جمالها يتعلق ثلثه بحسن التأليف وثلثه بـبراعة المشخصين ، والثلث الأخير بالمحل اللائق والطواقم والكسومة الملائمـة* "[21]. هذا الرأي وفيّ للتصور الكلاسيكي للمسرح في الغرب ، حيـث تشـترط لـنجاح المسـرحية جودة النص وبراعة التمثيل وتوفر الفضـاء المسرحي اللائق ومؤثثاته من ديكور واكسسوارات وملابس . والوفـاء طـبيعي إذا انتبهنا إلى الظروف التي تعرف فيها النقاش على المسـرح الغـربي ؛ حيث كان ذلك في جولاته التجارية في أوروبا وفي مصر . ثم إن الاتجاهات التجريبية التي ستتمرد على ذلك التصور لم تكن قـد تبـلورت بعد ، بل إن القرن التاسع عشر كان اللحظة التي سيهيمن فيهـا التصـور الكلاسـيكي للمسرح عبر المدرسة الطبيعوية مع زولا بالخصـوص ، ومع المخرج الفرنسي أنطوان الذي تخصص في إخراج نصوص زولا . وتطبيقاً لهذا التصور الذي يجعل العرض المسرحي وفياً للواقع الخارجي ، وفي مسرحية الجـزارون Les bouchers سنة 1988 ،

وصلت رغبة أنطوان في نقل الواقع كما هو إلى الخشبة إلى حد تعليق بعض أجزاء اللحم الطرية فوق الخشبة واعتبر ، فيما بعد ، أن ذلك واقعة مبالغاً فيها ، ببررها ابتعاد المسرح عن الحقيقة في الماضي[22]. وما يهم من هذا النقاش تبني التصور الكلاسيكي للمسرح الذي يحدد شروطه ومواصفاته ، والذي سيصبح محل خلاف منذ بداية القرن العشرين حين ستتبلور اتجاهات المسرح الطليعي مع برتولد برشت وغروتوفسكي وأرطو وكانتور وغيرهم .

نستطيع افتراض أن الوعي النقدي عند مارون النقاش كان أولياً إذا ما قلنا أن العمل المسرحي يلزم صاحبه بمعرفة أدواته وتقنياته الأولى ومنها مكونات الخشبة وعناصر نجاح المسرحية . ولكن الوعي النقدي عند النقاش كان أعمق من هذا ، وقارب قضايا ستقع ، فيما بعد، في قلب الخلاف بين الاتجاهات المسرحية وبين نظريات الإخراج المسرحي ؛ وهي قضية الإرشادات المسرحية التي يرفقها المؤلف في النص ، والتي تتكلف بتسطير تصوره للفضاء المسرحي ولهيئة الممثلين وتحركاتهم . يلخص النقاش موقفه من الإرشادات المسرحية بما يلي : *"أما أنا فلا أستحسن هذه الإشارات ، بل إنما أنا على رأي موليير (أشهر المؤلفين بهذا الفن)، الذي قال : إن من لا يحسن تشخيص روايتي بدون إشارات تدل على ما ينبغي عمله ، فالأحسن أن لا يشخصها "*[23]. يبدو من هذا الموقف أن النقاش كان على وعي تام بالخلاف الواقع حول الإرشادات ، والذي سيزداد حدة مع ظهور عصر المخرجين في نهاية القرن التاسع عشر . ويختار النقاش موقفاً حداثياً يمنح الحرية للمخرج ويسمح له بالتصرف في النص . وهذا يعني أنه يفضل أن يكون النص المسرحي خالياً من الإرشادات التي تكبل حرية المخرج . وقد تميز موليير في هذا الموقف حيث جاءت نصوصه شبه خالية من تلك الإشارات وذلك لأنه استغنى عنها مادام كان يحرص على إنجاز

مسرحياته بنفسه . ومن تطورات الخلاف حول هذه القضية ذلك الخلاف الذي أشرنا إليه بين المؤلف والمخرج حين يرفض الأول إهمال المخرج لإرشاداته ، فيما يحتج المخرج بأن احترامه لها سيجعل منه منفذاً أميناً لرغبات المؤلف ويفوت عليه فرصة الإبداع . ولهذا وجدنا بعض النصوص تخلو أو تكاد من الإرشادات فاسحة حرية التأويل والإبداع للمخرج ، فيما نجد نصوصاً أخرى تكثر منها تأشيراً على وعي المؤلف بشروط إنجاز نصه المسرحي . وقد وصل الحد ببعض المؤلفين إلى كتابة نصوص من تلك الإشارات وحدها مثل صامويل بيكيت في : فصل دون كلام acte sans parole . ويبقى أن أغلب نصوص هذا الكتاب تمتلىء بتلك الإشارات ، ومسرحيته : آه .. الأيام السعيدة Oh.. Les beaux jours دليل ذلك .

كانت غايتنا من هذا أن مارون النقاش قد وقَّعَ افتتاحية نقدية للمسرح العربي ، وأنه نموذج آخر للدراماتورج الذي يجمع بين كتابة النص المسرحي وبين الإخراج وبين الوعي النقدي لعمله المسرحي . ولو أتيح لمارون النقاش عمر أطول لبرز هذا البعد الدراماتورجي في عمله ، ولاستطاع بوضوح أن يثقفه ويبلوره . فكتابته لمسرحية البخيل وإنجازها وتقديمها بتلك المقدمة النقدية المهمة يدل بوضوح على أن الرجل كان على وعي تام بعمله . وأنه كان يتمثل الإبداع المسرحي باعتباره مساراً متشعباً يجمع بين الكتابة والنقد والإنجاز والتوجه إلى الجمهور في المطاف الأخير . إنه مسار تلقيات عديدة يبدأها الكاتب ويكملها المخرج مع الفرقة من ممثلين ومساعدين ، وتنتهي عند المتفرج بأفق انتظاره الخاص .

الهوامش

1) أغلب من حاول تعريف المسرح انتهى إلى تعريفه بأنه المكان الذي نشاهد فيه أشياء كما لو أنها حقيقة .

2) الإحالة هنا على مسرحية بيراندللو الشهيرة : ست شخصيات تبحث عن مؤلّف .

3) Monod (Richard) : les texts de théâtre. CEDIC Paris 1977 p 111.

4) Monod : ibid. p 113.

5) كانت الصورة الفوتوغرافية تتويجاً للرسم التنقيطي الذي بلغ منتهاه في القرن الثامن عشر ، إلى درجة أن الفوتوغرافيا لم تكن إلا التتويج التكنولوجي للإنجاز التشكيلي التنقيطي في الرسم .

6) Dictionnaire encylopédique du théâter. Bordas paris 1991 p 637.

7) Ibid p 658.

8) Dictionnaire encylopédique. P 650.

9) Monod: ibid. p 113.

10) نقصد بهجرة المسرحيين المصادر الشرقية التي اعتمدوا عليها لبلورة نظرياتهم المسرحية ، فاستناد برشت إلى الجماليات الصينية ، واعتماد أرطو على المسرح البالينى وقراءة غروتوفسكي الذكية لفلسفة الزن ؛ هي التي ساهمت في بلورة المسرح الملحمي ومسرح القسوة والمسرح الفقير .

11) Brecht: Journal de travail, L Arche, Paris 1972.

12) موشال برنارد : أسطورة الارتجال المسرحي . ترجمة حسن المنيعي . مجلة دراسات أدبية ولسانية ، العدد 2 ، السنة الأولى ، فاس . المغرب ، شتاء 1986 .

13) Dictionnaire encylopédique du théâtre. Ibid. p 422-423.

14) تحفل مذكرات الممثلين والمخرجين بقصص ونوادر تحكي عن مواجهتهم لطوارىء وقعت خلال عروض المسرحية ، وكيف واجهوها بارتجالات كانت أحياناً تمنح معاني مختلفة للفعل المسرحي.

15) برنارد موشال : مرجع سابق .

16) Brook peter: 1 espace vide. Seuil, 1977, p 32.

17) Grotowski jerzy: Vers un théâtre pauvre, Paris, Ed la cite 1971. pp 191-192.

18) لا نود العودة إلى النقاشات السالفة حول هل عرف العرب قديماً مسرحاً أم لا ؟ وهل تعتبر مسرحية البخيل للنقاش هي أول مسرحية عربية أم لا ؟ ونفترض أن البداية الفعلية للمسرح بمعناه الحديث عند العرب كان مع مارون النقاش .

19) انظر تمارة ألكسندروفنا بوتيتسيفا : ألف عام وعام على المسرح العربي . دار الفارابي . بيروت 1990 .

20) محمد يوسف نجم : المسرحية في الأدب العربي الحديث . دار الثقافة بيروت 1980 ص 34 .

21) نفسه ص 35 .

22) Antoine: in Encyclopédie du théâtre Voll. Publication de France. 1957.p 37.

23) نفسه ص 35 .





تقديم

كثيراً ما يتحدّث النـــاس عن نظريـــة " المــربّع الســيمائي " لقــريماس ؛ وكــثيراً مــا يومَــأُ إلى هذه النظرية السيمائية بشيء من التخوّف والحذار؛ وذلــك لعسر مثولها في الذهن بيسر، ولاشتمالها – خصوصاً – على طائفة صــالحة مــن المصطلحات المُعتاصة على الفهم والتي تحتمل في طيّاتها تصورات جديدة لم يسبق للناس أن تداولوها ، فيما يتداولون ، في لغتهم المستعملة ، ومقرّراتهم المألوفة .

ونحــن حين أقدمْنا على ترجمة هذه النظرية مع ما كنّا نعلم من اعتياصها على الأفهام ، وتأبّيها على الأذهان – إلاّ لمَن أُتيح له ملابسة الحداثــة ، ولمَــن قُيِّض له القدرة على الغوص في لُجَجها – فإنما كان هِجّيرانا أن نثير الاهتمام من حولها ، وأن نحمل الناس على الإجتهاد في ابتذال بعض مصطلحاتها التي تنبثّ في هذا المربع السيمائي الذي تنهض تأسيسات نظريته على الرياضيات والمنطق جميعاً .

والحــقّ أنّــنا كــنّا ترجمْنا هذا المربع منذ بضعة أعوام وتركنا الــترجمة تخــتمر على نحو ما . وقد راجعناها غير مــرّة ، قبل الإقدام عــلى إذاعتها اليوم بين قرّاء علامات الأكارم ؛ لعلّهم أن يُلفوا فيها شيئاً من الفائدة والغَناء .

عبدالملك مرتاض

.1

يُــرادُ بالمربّع السيمائي (Le carré sémiotique) إلى الاستحضار

البصري للتهجّي المنطقي لأيّة مقولة دلالية ؛ ذلك بأن البنية الدلالية في أي صورة من صورها الأكثر ابتدائية عندما تُعرَّف ، لأول وهلة ، على أنها علاقة بين حدّين اثنين على الأقل : لا تنهض إلا على تمايز التعارُض الذي يتّصف به المحور الاستبدالي للغة ونتيجة لذلك فهي كافية لأن تشكل استبدالةً (Paradigme) مركّبة من حدين اثنين [ن]؛ ولكنها لا تسمح ، من أجل هذا ، بتمييز المقولات السيميائيّة[1] – داخل هذه الاستبدالة – والمؤسسة على تشاكل قرابة الملامح المتميزة المعترَف بها، فيها . إنّ إيجاد أنموذج موحَّد للعلاقات هو من الضرورة بمكان ؛ إذْ بفضل هذا النموذج سيمكن تمييز الملامح الأصلية ، المشكلة للمقولة ، عن الملامح الغريبة عنها .

.2

لقد فرض التقليدُ اللسانيّاتي[2] الذي ساد بين الحربين العالميتين تصوراً ثنائياً للمقولة . وقليل أولئك اللسانياتيون أمثال بروندال (V. Brondal)[3] الذين أيّدوا وجود بنىً متعددة القطبيات (Multipolaires) – وذلك في أعقاب البحوث المقارنة التي أجريت من حول المقولات المرْفولوجية – فرفعوها إلى ستة حدود مترابطة فيما بينها . إنّ رومان ياكبسون (R. Jakobson). وهو أحد أنصار النزعة الثنائية ، انساق هو نفسه نحو الإقرار بوجود ضربين اثنين من العلاقات الثنائية ؛ حيث إن بعضها من نوع ا/اَ ، متّصف بالتعارُض المتولِّد عن حضور لمحة (Trait) محددة وغيابها ؛ بينما بعضها الآخر إنما هو من نوع ا/ لا- اَ ؛ وهو يبرز ، من بعض الوجوه ، اللمحة نفسها حاضرة مرتين اثنتين تحت أشكال مختلفة . وانطلاقاً من هذا المكتسب المتولد عن الفعل اللسانياتّي ؛ فإنّ توحيد الأنموذج المتمحّض لتبادل العلاقات بين المقولات (Intercatégorielles) أمكن تأسيسه .

.3

الجيل الأول للحدود المقولاتية

يكفي أن ننطلق من المتعارضين الاثنين : ا/ لا- ا ؛ ومع اعتبار الطبيعة المنطقية لهذه العلاقة تظل غير قابلة للتحديد ؛ فإننا نطلق عليها المحــور الدلالــي ، من أجل أن نستنتج أن كلاًّ من الحدين الاثنين لهذا المحــور جدير لإلزامِ وجود علاقة جديدة منفصلة من نوع ا/اَ . وسيتخذ استحضار هذه المجموعة من العلاقات شكل مربّع :



ويــبقى علينــا حينــئذ تحديــد هذه العلاقات المتنوّعة : واحدة واحدة.

أ) الأولى – ا/اَ – وتــتحدّد باستحالة مثول حدين اثنين معاً في وقــت واحــد ؛ ويُطلق عليها علاقة تناقض ؛ وهذا هو تحديدها الثابت . وأمـــا مـــن حيــث وجهة النظر المتسمة بالحركية فإنه يمكن القول : إن عملية السلب الممارسة على حداً (أو لا – ا)، هي التي تولِّد نقيضها : اَ (أو ليــس ا). وهكــذا وانطلاقــاً من الحدين الاثنين الأولين ، فإنه يمكن توليد حدين اثنين آخرين جديدين متناقضين (حدين من الجيل الأول).

ب) وأمـــا العمــلية الثانية فهي التي تمثُل في الإثبات الممارَس على الحدين المتناقضين (اَ ، لاَ – اَ). إنها يمكن أن تمثُل للعيان من حيث هي تضمّنٌ ؛ وتُظهر حينئذ الحدين الأولين باعتبارهما مفترضين للحدود المثبــتة (اَ C لا- ا ؛ لاَ – اَ C ا). ولــو ، وفقــط لو ، أنّ هذا الإثبات المضــاعف قادر على توليد هذين التضمّنين المتوازيين ؛ فإنه يكون من

الحق لنا القول : إن الحدين الاثنين الأولين المفترضين مسبقاً هما حدّان لمقولـــة واحدة نفسها ؛ كما إن المحور الدلالي المنتقى يغدو مشكّلاً من مقولة دلالية .

وعــلى العكــس من ذلك ، فلو أن اَ لا يتضمن لا- ا ؛ ثم لو أنّ لاَ- ا لا يتضمّن ا ؛ فإنّ الحدين الأولين : - ا وليس -ا- مع نقيضيْهما يغــتديان منتميين إلى مقولتين دلاليتين مختلفتين . وفي الحال الأولى ، يقــال : إن عمــلية التضمن الواقعة بين الحدود : (اَ ولا ا) و(لاَ - اَ وا) تكون بمثابة علاقة تكامل .

ج) إنّ الحدين الاثنين الأولين ، هما معاً ، من الحدود المفترضة مسبقاً ، وأكثر من ذلك فإنهما يتسمان بكونهما جديرين بالمثول بصورة مــتلازمة (أو قل : إنهما بتعبير المناطقة ، يمثُلان إما على أساس أنهما صــحيحان أو خاطــئان معــاً : وهــو معيــار عسير التطبيق في الحقل الســيميائيّ)؛ فكأنهمــا إنما كانا لتأسيس علاقة من الافتراضية المسبقة المتبادلة ، أو علاقة اعتراض ؛ وهو ما لا يغير من الأمر فتيلاً .

ولقــد أصــبح الآن ممكناً أن نقدم تصوراً نهائياً لما نطلق عليه المربع السيميائي :



وذلك حيث إن : ----------- يعني علاقة تناقض .

------------- يعني علاقة تعارض .

------------- يعني علاقة تكامل .

دَ2َ – دَ1َ : يعني محور المتضادّات .

د2 – د1 : يعني محور المتضادات الفرعية .

د1 – دَ2َ : يعني رسمة إيجابية .

د2 – دَ2َ : يعني رسمة سلبية .

د1 – دَ1َ : يعني حاسماً إيجابياً .

د2 – د1 : يعني حاسماً إيجابياً .

ومـــع ذلـــك تــبقى نقطة أخيرة تحتاج إلى توضيح ، وهي تلك الماثــلة فـــي وجـــود مقولات دلالية ثنائية دقيقة المعنى (والتي لا تكون العلاقة التأسيسية فيها هي التعارض ، ولكن التناقض)؛ وذلك كالإثبات / السلب مثلاً . ولا شيء يستطيع أن يمنع من أن نضع مثل هذه المقولات في شكل تصوّر قائم في مربع :



وإذن ، فقد رأينا هنا أن نفي النفي إثبات . وبشيء من التعميم يمكــن القول : إنّ المقولة السيمائية ربما أمكن اعتبارها متناقضة حين يولّـــد الـــنفي وحـــدوده الأوليـــة متضمنات حشوية . وعلى أن مثل هذا الـــتعريف ، والـــذي يـــندرج ضمن علم التصنيف ؛ إنما يُرضي المنطق التقليدي الذي قد يُنشيء استبدالات (غير موجَّهة) في الاتجاهين الاثنين؛ وذلك بتعويض الإثبات بالنفي أو النفي بالإثبات .

والحـــق أن الأمور لا تمضي على هذا النحو في اللسانيات حيث إن الخطـــاب يحتفظ ببقايا من عمليات المركبات اللفظية الممارسة عليها سلفاً :

" نعم " " لا "

" أجلْ ".

وواضــح أن لفــظ " أجل " هو معادل بالطبع للفظ " نعم "؛ لكنه يشتمل ، في الوقت ذاته ، وذلك تحت شكل مسلَّمة ضمنية ، على عملية نفي سابقة . وإذن ، فهل يكون من الأمثل ، في التوصيفات السيمائيّة – وذلــك حــتى بالقيــاس إلى المقولات المتناقضة – اصطناع الاستحضار المعياري في المربع ؟

.4

الجيل الثاني للحدود المقولاتية.

لقد رأينا كيف تولَّد عن ممارسة العمليتين الاثنتين على الحدود الأوليــة تأسيس حدين متناقضين بالإشتراك ؛ ثم من بعد ذلك ، وفجأة ، وقعتْ مضاعفات أنشأت علاقات تكامل ؛ وذلك بتحديد علاقة التعارض الــتي اغتدت معترفاً بها بين العبارتين الاثنتين الأوليين . (إننا لن نلبث أن نــنهض ، وذلك إنطلاقاً من الشبكة المشكَّلة على هذا النحو بالعمليات نفســها التي ، بحكم النفي القائم في المتناقضات الفرعية ، تُنشىء فيما بيــنها المســلَّمة المتشاطرة العلاقة). وإنه لمن الهامّ أن نستخلص الآن النتائج الأولى للنموذج العقلاني المبني على هذا النحو .

–أ) لقد اغتدى واضحاً أن الحدود الأربعة للمسلَّمة ليست محددة عــلى الــنحو الجوهري ؛ ولكن على أساس أنها مجرد نقاط تقاطع ، أو مجــرد مُفضيات إلى علاقات ؛ وهو أمر لا يُرضي إلا المبدأ البِنَويَّ الذي نادى به ف. دو صوسير (F. de Saussure)؛ والذي بمقتضاه " أن لا شيء يوجد في اللغة غير الاختلافات ".

-ب) ونلاحــظ أيضاً أن أربع علاقات جديدة ، وذلك إنطلاقاً من طــرح المتناقضــات أصبحت معترفاً بها داخل المربع : علاقتين اثنتين خاصــتين بالــتعارض (محــور المتضــادّات ، والمتضــادات الفرعية)؛ وعلاقــتين اثنــتين أُخريين خاصتين بالتكامل (الحاسم الإيجابيّ والحاسم السلبي).

-ج) ولمّا كان كل نظام سيمائيّ هو [أصلاً] تراتُبِيَّةً ؛ فقد بدا أن العلاقــات المــتلاحَّة بيــن الحدود ، يمكن أن تقوم هي أيضاً مقام حدود أخــرى ، حــال كونهــا مؤسّســة فيما بينها علاقات أعلى من الوجهة التراتــبية (وظائف تقوم مقام الوظيفة الجوهرية للغة (jouant le role de fonctifs) حســب اصطلاح ل. هجلمسليف (L. Hjelmslev). وسيُقال ، في هــذه الحال ، إنّ علاقتي التعارض تؤسسان فيما بينهما علاقة تناقض ؛ وأن علاقــتي التكامل تُنشئان فيما بينهما علاقة تعارض . والمثال الذي نسوقه يوضح هذا التصور :

حقيقة

د1　　　　د2

كائن　　　　ظاهر

سرّ　　دَ2　　دَ1　　كذبٌ

غير ظاهر　　　　غير كائن

زيــــف

وكذلك نستطيع أن نعترف بأن الحقيقة والزيف واقعان موقع حد الحــدود المتناقضــة ؛ على حين أن السر والكذب إنما يقعان موقع حد الحــدود المتضــادة . وحد الحدود ومعها المقولات التي تشكّلها ، ستُعَدّ حدوداً ومقولات من الجيل الثاني .

.5

الجيل الثالث للحدود المقولاتية :

إنّ المشكلة التي بقيت معلَّقة هي تلك المتجسدة في الجيل الثالث مــن الحدود أو العبارات . وفعلاً ، فإن البحوث المتقارنة التي نهض بها بــروندال (V. Brondal) أظهــرت وجود حدود مركّبة ومحايدة ناشئة عن تأســيس علاقــة – وذلك داخل الشبكة التي تُمفصل المقولات النحوية – بين الحدود أو العبارات المتضادة : ذلك بأن الحد المركب سيضْطَمُّ حدود محــور المتضادات (د1+د2)، على حين أن الحد المحايد يولّد شبكة من الحــدود المنتمية على محور المتضادات الفرعية (دَ1+دَ2). وربما ألفينا بعــض اللغات الطبيعية بصدد إنشاء حدود مركبة سلبية ؛ وذلك بحسب هيمنة هذه أو تلك من العبارتين الاثنتين المندرجتين ضمن التركيب .

وهــناك جملة من الحلول المقترحة لتقديم ملاحظة حول تشكيلة مــثل هذه الحدود . ولعل من غير المرغوب فيه أن يضاف افتراض آخر حيث إننا نرى أن هذه الإشكالية – وذلك في انتظار توصيفات أدق وأكثر عــدداً – يجــب أن تظل مفتوحة . من أجل ذلك ، فإن أهمية المشكلة لا يمكــن أن تُدفــع : أرأيت أننا نعــلم أن الأخطبة المقدسة (Les discours sacrés)، والأســطورية . والشــعرية إلــخ . تبدي عن رغبة طافحة في اصطناع حدود مقولاتية مركبة .

لقــد أصبح حل هذه المسألة عسيراً ؛ ذلك بأنه يتضمن المعرفة العميقــة للمســارات التراكــبية الشــديدة التعقيد والمعرَّضة ، غالباً ، للتناقض؛ وهي تُفضي [لدى نهاية الأمر] إلى هذا الضرْب من التشكيلات.

.6

قد يكــون مــن المفيــد مقارنة المربــّع الســيمائي بمســدّس

(Hexagone) بلانشي (R. Blanché) في فرقتي البحث اللتين يشرف عليهما كلين (Klein) ودي بياجي (De Piaget). ويكون هذا المربع السيمائي من قـبيل إشـكالية المعرفة التي تعالج الشروط المتمحّضة للوجود ، ثم من قبيل إنتاج المعنى في الوقت ذاته ؛ وذلك بحكم الفعل المنهجوي المطبَّق في الموضوعات اللسانياتيّة المحسوسة . كما يستميز المربع السيمائي ، نـتيجة لذلك ، بتراكيب منطقية ، أورياضياتيّة ، مستقلة بذاتها ، بما هي صـياغات مـن تراكيبة صميمة ، ومن مشكّل دلالي معاً . إن كل مطابقة متسـرّعة للنماذج السمائية ، والمنطقية / الرياضياتية لا يمكن أن يكون في مثل هذه الأحوال إلاّ خطيراً .



تعليقات وشروح

1) كثيرا ما يختلف النقاد العرب المعاصرون في استعمال هذا المصطلح ؛ فمنهم من يستخدم "السّيموائية " وهذا الاستعمال بات هو الأشيع بين المتعاملين الجامعيين ؛ ولكن لمّا كان اللفظ طويلاً جداً إلى درجة أنه لا يوجد من أصله إلاّ ثلاثة أمثلة في اللغة العربية هي : السّيمياء ، والكيمياء ، والجربياء ، فإنهم يُضطرون إلى ارتكاب المحظور فيه ... إن هذا اللفظ حين ننسب إليه – أو نضيف على حد مصطلح سيبويه – يزداد ثقلاً بحيث تتقطّع به حبال الحنجرة مما يضطر كثيراً من الناطقين به إلى نطق ميمه ساكناً فيرتكب ما هو محظور في اللغة العربية وهو الجمع بين ساكنين اثنين . ولمّا كان الأصل في هذا اللفظ خمسة مترادفات في العربية ومن حقنا ، من الوجهة الاستعمالية الخالصة أن ننسب إلى أي منها ؛ وهي : السّيمة (وهي ليست السّمة)، والسُّومة ، والسيما ، والسيماء ، والسيمياء : فقد ارتأينا أن تكون النسبة إلى أقربها إلى الاستعمال الذي شاع في نهاية هذا القرن بين النقّاد العرب من وجهة ، وأقلّها ثقلاً في النطق فكان ما نطلق عليه نحن السيمائية : التماساً للاقتصاد ، ودرءًا للّحن المحتمل في ارتكاب الجمع بين ساكنين .

وعلى أن النسبة النحوية الصحيحة إلى السيميائية يجب أن تكون : السيماءويّة ، ولكننا ارتكبنا هذا الخطأ مع المرتكبين في انتظار تمرس اللّسان العربي الجامعي على نطق المصطلحات الطويلة ... أرأيت أننا نخلط بالاستعمال الراهن الشائع خطأ – ولا حجة في الخطإ ولو اجتمعت عليه الإنس والجن – بين اسم العلم [السيميائية] وبين النسبة إلى العلم أو الصفة ؛ وذلك حين نقول مثلاً : "النظرية السيميائية ".

ويزداد الخلط والاضطراب لدى نسبة عالم إلى هذا العلم فمنهم من تراه ينسبه إما إلى الألسن فيقول: " ألسنيّ " (ولا تجوز النسبة إلى الجمع إلاّ بشروط)؛ وإمّا إلى اللسان فتراه يقول: " لسانيّ " بكل بساطة ويستريح ؛ والحال أنّ اللسان هو غير اللسانيات (يراجع ملحق كتابنا قراءة النص دار اليمامة ، الرياض ، 1997).

2) وممّا شاع خطأً في استعمال اللغة العربية المعاصرة أنّ الناس يضطربون في استعمال الاسم والصفة لمصطلح الرياضيات فيقولون " الرياضيات " للعلم المعروف ، لكنهم إذا أرادوا النسبة إليه قطعوا عنقه قطعاً فازوروا به إلى الرياضة فقالوا : رياضيّ ؛ مع أن النسبة إلى الرياضة هي غير النسبة إلى الرياضيات . من أجل ذلك ارتأينا أن ننسب إلى العلم مباشرة فنقول : "رياضياتي " حتى لا يختلط الاستعمال مع " رياضيّ ". والنسبة إلى العلم شائعة في اللغة العربية كقولهم : هذا نحويّ، وذلك عروضيّ ...

3) بروندال (Viggo Brandal) لسانياتيّ دانماركي (1887 – 1942). تتميز جهوده اللسانياتية بإخضاع الدراسات اللغوية لمناهج المنطق .

4) المنهجويّ نسبة إلى المنهجية وليس إلى المنهج .

قائمة بالمصطلحات المستعملة في ترجمة هذه المقالة

تمفصُل ، مفْصلة	Articulation
محور دلاليّ	Axe sémantique
تكامل	Complémentarité
مشكّل	Composant
تعارُض	Contrariété
حاسم (لساناتي)	Deixis
شيوع ، هيمنة	Dominance
جوهرية العلاقة اللغوية (من مصطلحات هجلمسليف)	Fonctif
صياغة	Formulation
جيل ، نشْء	Génération
مسدّس (سداسي الأضلاع أو الأوضاع)	Hexagone
علاقات مقولاتية ، تموقلاتية	Intercatégorielles
أخْطبة (الجمع القياسي لـ " خطاب ")	Les discours
لسانيّات	Linguistique
لسانيّاتيّ (صفة متمحّضة للعلم)	Linguistique
لسانيّاتيّ (علم اللسانيّات)	Linguiste
رياضيّاتيّ (صفة أو نسبة إلى العلم)	Mathématiques
حدّ الحدود ، أو عبارة العبارات	Métatermes
منهجوي	Méthodologique
أنموذج	Modèle
قطبيّات متعدّدة	Multipolaires
سلبيّ	Négatif
استبدالة	Paradigme



إيجابيّ	Positif
مسلّمة	Présupposition
أوّليّ	Primitif
قحّ	Pur
علاقات متلاحَة	Relations contractées
علم الدلالة	Sémantique
دلالي ، دلاليّ (صفة)	Sémantique
السيمائية	Sémiologie
سيمائيات	Sémiotiques
متضادات فرعية	Subcontraires
تراكُبية	Syntaxe
تراكبيّ	Syntaxique
حدّ ، عبارة	Terme
لمحة (ج. ملامح)	Trait



1. إشكالية التجنيس

1- 1 مرّت نظرية الأنواع الأدبية بمرحلتين أساسيتين ، مرحلة بلغت ذروتها بالكلاسيكية الجديدة التي دعت إلى فصل الأنواع الأدبية بعضها عن بعض ، وبحثها بوصفها قارات منفصلة . ومرحلة ظهرت حديثاً ، وهي وصفية ، لا تعنى بحكم القيمة ، ولا تحدد عدد الأنواع الأدبية تحديداً " فاصلاً " ، ولا توصي بقواعد نهائية ، وتفترض إمكانية المزج بين الأنواع لتوليد أنواع جديدة ، وتهدف إلى البحث عن القاسم المشترك العام للنوع بغية الوقوف على الخصائص الأدبية . وهذا هو الأمر الذي دعا " اوستن وارين " إلى تعريف النوع بأنه : جملة من الصفات الأسلوبية تكون في متناول اليد ، قريبة المأخذ للكاتب وسهلة الفهم لدى القارىء ، والكاتب الجيد يتمثل جزئياً للنوع كما هو موجود ثم يمدده تمديداً جزئياً[1]. ولعل ذلك ، هو الذي دفع " رينيه ويليك " إلى تأكيد انحسار أهمية نظرية الأنواع في القرن العشرين ، بعد صدور كتاب " الجماليات " لـ "كروتشه " في عام 1902 . فلم يعد التمييز بين الأنواع الأدبية ذا أهمية ، لأن الحدود بينها تُعْبر باستمرار ، وتُخلط أو تمزج والقديم منها يُترك أو يحوَّر ، وتوضع أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك[2]. على أن " تودوروف " يفسّر الأمر استناداً إلى مبدأ التوسع وليس الحصر ، لأنّ نظرية الأنواع اندمجت في نظرية أوسع هي نظرية الخطاب وعلم النص ، بعد أن تكون " الشعرية " قد مهدت السبل لذلك[3]، لينتهي الأمر عند " جينيت " إلى " جامع النص " في دعوة لدمج كل المحاولات السابقة

مــن أجل صوغ مفهوم ، يتجاوز النوع بذاته للبحث في الجامع المشترك للنصوص(4). وهكذا فإنّ التصور الذي أقامه " أرسطو " للأنواع ، استناداً إلى مفهوم المحاكاة ، الذي فصّله في كتاب " فن الشعر " قد ظل مولِّداً ، طوال أكثر من ألفي سنة ، لأفكار وتحليلات واقتراحات لا تُحصى في هذا الموضوع . ذلك أنَّ المدخل النظري للأدب يعنى دائماً بحصر الخصائص وتــبيان القواعــد ويهــدف إلى تنظيم الأبنية ، وضبط الأساليب ، وهو يفضــي إلى الــبحث عن معايير تُستخلص من النصوص المتقاربة ، ثم تُجرَّد لتصبح مبادىء عامة مُميِّزة للأنواع .

1 – 2 لعــلّ إحــدى القضايا الدائمة الحضور في مجال نظرية الأدب ، هــي العلاقــة بين النصوص الأدبية والجنس الذي تنتمي إليه . فثمة جدل طويل ومتوتر ومتشعب حول ماهية تلك العلاقة ، ظل قائماً منذ أرســطو إلى الآن . وبعيــداً عن الحديث حول الخصائص الفنية المميزة للجنس والأنواع المتصلة به ، أو السمات الأسلوبية والبنائية للنصوص الــتي تــندرج في إطار جنس ما . وهو حديث يشكّل متن البحث في هذا الموضوع منذ نشأته ، فإنه من اللازم إثارة أمر آخر ، متصل هذه المرّة بالتفاعلات الممكنة بين النصوص وأجناسها ، وهنا تُثار أسئلة عدة .فهل تصوغ النصوص نماذجها الأجناسية أم أنّ تلك النماذج هي التي تفرض خصــائص محددة على النصوص الأدبية ؟ وهل تعتبر النصوص مغذّيات للجــنس أم أنه هو الذي يغذّيها بخصائصها ؟ وما نوع التحولات الفنية والتاريخية المحتملة من ناحية النشأة والازدهار والأفول ؟ وهل يمكن أن تــبقى الأجناس في حال غياب نصوص تنتظم في أفقها ؟ وهل يمكن أن تزدهــر نصــوص في منأى عن أجناسها ؟ وأخيراً فهل تتبادل الأجناس والنصــوص ، تأثراً وتأثيراً ، خصائصها وأنساغها ووظائفها فتحيا معاً بوجودها ، وتموت معاً بانعدامها ؟. أسئلة كثيرة تهدف إلى كشف طبيعة العلاقــة بيــن الجنس والنص ، ونوع التفاعل بينهما ، يراد منها فحص

الاستشفافات بين الاثنين بالدرجة الأولى ، ثم الانتقال بعد ذلك إلى التحولات الداخلية في بنية الأجناس والنصوص على حدٍ سواء . أكان ذلك بتأثير من القواعد الداخلية لها ، أم بتأثير السياقات الثقافية الخارجية المؤثِّرة فيها .

3- 1 كثيراً ما تبنّى النقاد المحدثون في مجال نظرية الأدب ، العلاقة التي اكتشفها دي سوسير بين الكلام واللغة ، واعتبروها معياراً صالحاً لكشف طبيعة التناظر القائم بين النص والجنس ، وبما أنّ مؤدّى تلك العلاقة هو ؛ النظر إلى الكلام بوصفه تعبيراً فردياً يترتب ضمن قواعد هي اللغة ، وأنّ تلك القواعد أنظمة تجريبية اشتقت عبر التراكم من الأفعال الكلاميّة . فإنه ، وبالتناظر نفسه ، يمكن اعتبار النص الأدبي تعبيراً فردياً يهتدي بقواعد الجنس الذي ينتمي إليه ، وقواعد ذلك الجنس كانت قد تبلورت عبر الزمن من جملة الخصائص الفنية لنصوص تجمعها روابط مشتركة في أساليبها وأبنيتها وموضوعاتها . وعلى هذا فالعلاقة محكمة بين الاثنين . وإلى مثل هذه العلاقة يشير " ألستر فاولر"، حينما يذهب إلى أن النص الأدبي سجلّ لفعل كلامي متخصص ، يقوم مؤلف ما بوضعه وتحويله بنفس القدر الذي يعبّر به المتحدثون عن أنفسهم من خلال منظومة قواعد نحوية مشتركة مفرزة بمنظومات تقاليد أخرى متخصصة ، ذلك أنّ فعل المؤلف الكلامي الفردي هو كلام Parole وهو اتصال مشروط متفرد ، وعلى الرغم من أنه يعتمد على تقاليد مشتركة سابقة ، فإنه قد يعدّل تلك التقاليد الأدبية لينشىء تقاليد جديدة ، وهذه بدورها تصبح لغة Langue لكلام لاحق[5]. وطبقاً لهذا التصور تظهر الأجناس الأدبية التي تقوم على ترابط مجموعة من العناصر التي لا تظهر كلها بالضرورة في عمل أدبي واحد ، ولكن الأشكال الخارجية ستكون بالتأكيد من بين المؤشرات مثل : البناء ، أو الموضوع الشكلاني أو التناسب البلاغي ، فالملحمة تعرف ، من بين أشياء أخرى ، بأسلوبها

الرفيع وصيغها ومشاهدها وتشبيهاتها ، وتعرف قصص الشطّار بصيغها البلاغية المفخّمة والكثيرة مثل التكرار النسبي للمشاهد وتغيّرات المكان – وهيمنة السرد – والإهمال النسبي للحبكة الشخصية والوصف، كما أنّ الموضوعات الرئيسة تظهر بدرجة مهمة بعضها مؤشرات تكشف العلاقة بين الأنواع الأدبية والنماذج الأصلية ، وهكذا فالأجناس تتمايز بما تحتويه النصوص ، وهي تتغير من ناحية القيمة ، أو تنتهي إذا ما توقفت النصوص عن تزويدها بخصائصها ، وعلى العكس ، فإذا أصبح جنس ما مهجوراً ، فقدت الأشكال الأساسية له مغزاها . ويواصل " فاولر" مؤكداً : إن تاريخ الجنس الأدبي يمر بمراحل ثلاث ، في الأول يتجمع مركّب من العناصر فينبثق منها نوع له شكل محدد ، وفي الثانية يستقيم ذلك الشكل بقواعده ، فيحاكيه المؤلفون بوعي مع المحافظة على السمات العامة له ، وفي الثالثة قد يلجأ المؤلفون إلى استخدام شكل ثانوي في ذلك الجنس بطريقة جديدة ، فينحسر الشكل الأساسي ، ويتوقف ، وينبثق نوع جديد، وهذه المراحل قد تتداخل فيما بينها ، وربما تظهر في نص واحد ، وأفضل وصف لتعاقب تلك المراحل هو وصفها بأنها سلسلة من العلاقات بين الجنس الأدبي والنموذج والصياغة المجردة . ففي المرحلة الأولى لا يوجد بعد نموذج مكافىء أو وصف نقدي للجنس : إنّ اتباع متطلباته هو مسألة انصياع غير واعٍ للنوع الخارجي أو للمحاكاة بالمعنى الشائع ، ومع المرحلة الثانية يُعطى الجنس اسماً وتفهم متطلباته وشروطه. وفي المرحلة الأخيرة يميز النقد تنوعات الجنس وتفرعاته إلى أنواع[6].

2. إشكالية التمثيل والعوالم النصيّة

2– 1 سعى : " روبرت شولس " إلى تجاوز نظرية الأنواع الأدبيّة ، وما أورثته من خلافات بين الباحثين ، وبخاصة من جهة التعليقات

والحواشي التي تراكمت حول التصوّر الأرسطي لها الذي قدمه في كتاب " فـن الشعر" وما تفرّع عن كل ذلك من آراء كثيرة ، وذلك بأن يستبدل بـنظرية الأنواع نظرية اصطلح عليها " نظرية الصيغ " وهي تقوم على درجة " التمثيل " الذي يقوم به الأدب السردي للعالم الذي يشكل مرجعية له . وفيها يقرر الفكرة الآتية : إن كل الآثار التخييلية قابلة للإختزال في ثـلاث نـبرات جوهرية . هذه الصيغ التخييلية القاعدية تتأسس بدورها على ثلاث علاقات يمكن أن توجد بين عالم التخييل – مهما كان – وعالم التجربة . إنَّ العالم التخييلي يمكن أن يكون أحسن من عالم التجربة ، أو أسوأ منه ، أو مساوياً له . هذه العوالم التخييلية تتضمن مواقف عرفت بالرومانسـية والهجائيـة والواقعية . إنّ التخييل يمكن أن يقدم عالم الهجاء المنحطّ ، أو عالم الأنشودة العاطفية البطولي ، أوعالم الحكاية المحـاكي . لكـنَ العالم الحقيقي محايد أخلاقياً ، أما العوالم التخييلية فإنهـا مُحمَّـلة بـالقيم . وهي تقدم لنا وجهة نظـر عن وضعنا ذاته بطـريقة تجعلـنا – ونحـن نحاول تبين موضعها – نلتزم بالبحث في وضـعنا الخـاص. إنّ الأنشـودة العاطفيـة تعرض أنماطاً من الناس المـثاليّين فـي عـالم مثالي ، فيما تعرض الأُهجية أنماطاً من الناس الأدنياء الأرذياء الغارقين في الفوضى . أما المأساة ، فإنها تُقدِّم أبطالاً فـي عالم يعطي لبطولتهم معنى(7). وواضح أنّ " شولس " يتحرك في الأفق الأرسطي الذي لم تفلح الشعرية الحديثة في التخلّص من بصماته المؤثِّـرة . فهـو يسـعى ضمناً للتوفيق بين "المحاكاة " الأرسطية و" التمـثيل "، باعتبارهما معيارين مرنين لقياس نوع التجلّي المحكي بين الواقـع والفن وبوصف التخييل السردي فناً ، فإنه ، بوساطة التمثيل يتأرجح بين رتب ثلاث أشار إليها " شولس " بوضوح ، وكل رتبة تنتج صـيغة لهـا تقاليدها الأدبية الخاصة بها ، ونصوص التخييل السردي

تتردد بين هذه الصيغ الثلاث عبر تاريخها . ونظراً إلى أن الصيغة الواقعية في التخييل تقع بين صيغتين تقدم الأولى العالم بأفضل مما هو عليه ، وهي الأنشودة العاطفية الرومانسية ، وتقدم الثانية العالم بأسوأ مما هو عليه وهي الأهجية ، فإنّ المأساة تقع بين القطبين ، فيكون التمثيل فيها أقرب إلى حقيقة العالم الخارجي ، مع الأخذ بالاعتبار التنوع الممكن من خلال الاقتراب إلى الصيغة الرومانسية أو الصيغة الهجائية ، وفي هذا المجال يتحقق البعد الواقعي للتمثيل الذي اكتسب شرعيته في الرواية الأوربية خلال القرن التاسع عشر خاصة . على أن هذا الحد الوسط للتمثيل ، ينطوي على تنوع خاص به يضفي على كل شكل درجة من الخصوصية المميزة للصيغة السردية المعتمدة .

استدرجت نظرية الصيغ ، كما طرحها " شولس " مواقف مختلفة، ومن ذلك أنّ " ستمبل "، على سبيل المثال ، قام في آن واحد بنقدها وتعديلها ، بهدف تطويرها ، بعد أن وجدها لاتولي التلقي أهمية ، ورأى أنها تستدعي النقاش في مواطن عدة ، وبخاصة أنّ بناء مختلف صيغ التخييل هذه يفترض أن يكون له تأثير في عملية التلقي من قبل القارىء من حيث كونها تقدّم له وجهة نظر عن وضعيته الخاصة ، وتجعله يتساءل عن حياته ذاتها ، وقد احتجّ على الغموض الكامن في نظرية الصيغ ، لأنه لا يرى الكيفية التي يتم بها وصف العلاقة بين عالم التخييل وعالم الواقع وفق مقياس كيفي أولي مثل هذا المقياس (أفضل / أسوأ). ناهيك عن الحديث عن علاقة تساوٍ بين هذين العالمين ، واعتبر كل ذلك مدعاة للشك ، وينطلق من رؤية تبسيطية، ولإغناء نظرية "شولس " اقترح أن تكون الصيغ بمثابة وظائف لبعض المبادىء المنظّمة، أو كميّزات تستخدم لتكييف المتلقّي بطريقة أو بأخرى ، وسعى لربطها مع دعوته لتشكيل إجناسي جديد ، وذلك لأن ما تحتاج إليه الصيغ هو بروزها في شكل ما ، يجعل أمر إدراكها ممكناً ، وهنا فإنها

ستندرج ضمن التقاليد التاريخية سواء كانت لغوية أم أدبية أم ثقافية أم اجتماعية .. إلخ ، وهذا يجعلها جزءاً من تجربة القارىء ، فتكون بذلك سلسلة من المواقف . لأنها ستكون خاضعة لقانون النوع الأدبي الذي هو نموذج موازٍ للواقع ، فالصيغ إذن يقع إبرازها بواسطة النماذج ، فتتضافر كل من الصيغة والنموذج معاً في وظيفتهما ، وهو الشرط الأساسي لكل عملية تلقٍ[8]. وهذا التعديل القائم على الملاءمة بين النموذج الخاص بالنوع الأدبي والصيغة جعل " ستمبل " يخلص إلى أن مؤدّى نظرية " شولس " يؤدي ، بصورته المنقّحة ، وظيفة إبستمولوجية أكثر أهمية في موضوع الأنواع الأدبية .

2 .2 في أوراق تعود لـ " بيرس ، كتبها في نهاية القرن التاسع عشر ، ثم عاد فيما بعد لتعميق الأفكار الواردة فيها ، وقد كانت مثار تحليل متشعّب من قبل الدارسين المعنيّين بالدلالة ، ورد تعريفه للعلامة بأنها شيء ينتج فكرةً ما ، وبذلك تكون في موقع مقابل للفكرة المنتجة ، وهذا الأمر بحد ذاته لا ينطوي على شيء جديد ، إنما تترتب عليه أشياء جديدة تجعل تعريف " بيرس " للعلامة أساساً للسيميوطيقا ، كما ذهب إلى ذلك معظم المتخصصين بالدراسات الدلالية ، ومنها أنّ "بيرس" شدّد في تلك الأوراق على أنّ موضوع العلامة هو كل ما تنقله ، أما مدلولها فهو كل ما تعبّر عنه . وبذلك فرّق بين العلامة من جهة وموضوعها وتعبيرها من جهة ثانية ، وفرّق من جهة ثالثة بين الركنين الأخيرين . فموضوع العلامة ليس مدلولها . وبما أنّ العلامة مُعدّة لتنشىء في ذهن المتلقي ، علامة أخرى معادلة للموضوع أو أكثر اتساعاً أو ضيقاً منه ، فإنّ " بيرس " اصطلح على هذه العلامة الجديدة بـ " تعبير العلامة الأولى " وهذا التعبير الذي هو علامة تحلّ بديلاً عن موضوعها الخاص ، لا يمكن لها أن تقوم بتمثيل كامل لكل العلاقات الخاصة به ، بل إنها تؤثر الرجوع والإحالة على فكرة ذلك الموضوع

وقد اصطلح عليها "أساس التمثيل". وهذا يعني أن التعبير لم يعد فكرة، إنما صار علامة ثانية، وإنْ كان من فكرة هنا، فهي فكرة العلامة الثانية، أي فكرة التعبير الناتجة من العلامة الأولى وفي هذه الحالة يلزم أن تتوفر علامة لهذه الفكرة، وهذه الفكرة اختزلت كل الصفات التي ينطوي عليها الموضوع المُعطى، لأنه موضوع مفكَّر به، وليس الموضوع الخارجي الذي مثلته العلامة الأولى. ومن الواضح، كما يعقب "أُمبرتو إيكو" أنه لا شيء يحمل على الاعتقاد بأنّ "بيرس" كان يعني بـ "الموضوع" شيئاً ملموساً بالمعنى الذي أعطاه "أوغدن" و"ريتشاردز" لـ "المرجع". وبسبب من أنه ظلّ يثبت استحالة تحديد أشياء ملموسة عبر اللغة، بل لأن ذلك يتم لعبارات بعينها، تعبّر مباشرة عن موضوعها[9]. وتتوافق فكرة "بيرس" في مضمونها مع فكرة "دي سوسير" التي ظهرت في تلك الفترة، والتي تؤكد بأنّ العلامة لا تحيل مباشرة على المرجع، إنما على الأفكار المتصلة به.

يظهر أنّ كلّ تعبير تلزمه علامة، بل هو بذاته يكون علامة دالة على فكرة مستدرجة من ذلك التعبير، ووسط هذه العلاقات المتعاقبة، يظهر أن التمثيل لا يقوم إلاّ بوظيفة التعبير المتواصل إذ ينتج كل تعبير فكرة عمّا يقوم بتمثيله، وهو ما أشار إليه "بيرس" من أنّ: موضوع التمثيل لا يسعه أن يكون سوى تمثيل يكون تمثيله الأول تعبيراً". بيد أنّ سلسلة من التمثيلات لا نهاية لها، وكل منها يمثّل ما وراءه، يمكن أن ينظر إليها باعتبار أنّ لها موضوعاً مطلقاً وهو حدّها المخصوص. إذ لا تجد مدلولاً آخر للتمثيل سوى التمثيل. والواقع أنّ ذلك لا يعدو كونه التمثيل منظوراً إليه وقد تجرّد من أغطيته التي يمكن إغفالها. غير أنّ هذه الأغطية لا يسعها البتة أن ترتفع كلياً؛ بل إن شيئاً أكثر شفافية يحلّ مكانها ببساطة، وهكذا يتبدّى لنا تقهقراً إلى الرواء لا متناهياً. فالتعبير إنْ هو إلاّ تمثيل آخر وقد حُمّل مشعل الحقيقة: والتمثيل بوصفه كذلك،

يحوز ثانية على تعبيره المخصوص ، وتلك هي سلسلة لا متناهية أخرى[10]. وقد استخلص " إيكو " النتيجة الآتية من تصورات " بيرس "، وهي تدعم تصوراته التأويلية للنصوص الأدبية . فأكد أنّ " بيرس " إذ راح يصوغ صورة سيميائية ، يحيل فيها كل تمثيل على تمثيل متوال ، وقد كشف عن واقعيته " القروسطية " فهو لم يفلح في تبيان كيف أنّ علامة يمكن أن تكون موضع إحالة على موضوع . أضفْ إلى أنّ علاقة دلالة ملموسة قد تتيه في شبكة لا متناهية من العلامات التي تحيل على علامات ، في عالم محدود إلاّ أنّه يفيض إلى ما لا حدّ له ، بالمظاهر السيميائية الطيفية[11].

إنّ الرواية ، طبقاً لهذا التصوّر ، تقوم بتمثيل المرجعيات على وفق درجات متعاقبة في إيحاءاتها ، فكلما أنتجت علامة ، أصبحت بدورها حافزاً لإنتاج علامة أخرى ضمن نسق آخر . فالتمثيل لا يتحدد بسطح النص السردي ، إنما يتخطّاه إلى إعادة تشكيل متنوعة ، وذات مستويات متعددة ، للعوالم والمرجعيات الثقافية (= الاجتماعية ، الأخلاقية ، الدينية ، السياسية ، الاقتصادية ... إلخ) بما يمكن اعتباره إعادة تشكيل نصيّة لها ، يتم فيه تجاوز الوقائع والأحداث ، إلى تمثيل دلالاتها العامة .

3 .2 عالج "جيل دولوز " و" فليكس غتّاري " العوالم النصيّة ضمن تصوّر شامل للأشكال الثلاثة الكبرى للفكر الإنساني . وهي : الفلسفة والعلم والفن ، فالشكل الأول إنما هو تفكير بالمفاهيم ، والثاني تفكير بالوظائف ، والأخير تفكير بالأحاسيس . وبذلك تظهر ثلاثة أنواع من التفكير ، تتقاطع وتتشابك ، ولكن بدون تركيب ولا تماثل مُتماهٍ فيما بينها . فالفلسفة تحقق انبثاق أحداثٍ مرفقة بمفاهيمها ، والفن يقيم نُصباً مرفقة بإحساساتها ، والعلم بين حالات للأشياء مرفقة بوظائفها ،

فيمكن إنشاء نسيج غنيّ من الترابطات بين المسطحات . ولكنّ لشبكة المسطحات الثلاثة هذه نقاطها الذروية ، حيث يصبح الإحساس نفسه إحساساً بمفهوم أو بوظيفة ، والمفهوم مفهوم وظيفة أو إحساس ، والوظيفة وظيفة إحساس أو مفهوم . لا يظهر كل عنصر دون أن يتمكن الآخر من القدرة أيضاً على المجيء ، وهو لايزال بعدُ غير محدد وغير معروف . كل عنصر مُبدَع على مسطح يستدعي عناصر أخرى متنافرة يجب إبداعها على المسطحات الأخرى : ذلك هو الفكر باعتباره تكويناً لا تماثلياً . ولكن كيف تتجلّى الفروقات بين هذه الأشكال المتقاطعة والمتشابكة والمتوازية في آن دون أن تتداخل في تركيب واحد ؟ إنها تتجلى بنوع علاقتها بالسديم ، فالفلسفة تريد إنقاذ اللامتناهي بإعطائه تكثيفاً : فهي ترسم مسطح محايثة ، يحمل إلى اللامتناهي أحداثاً أو مفاهيم تكثيفية بفعل شخصيات مفهومية . أما العلم فعلى العكس : إنه يتخلّى عن اللامتناهي ليفوز بالمرجع : فهو يرسم مسطحاً من الإحداثيات لكنها غير محددة ، هذا المسطح يحدد كل مرة حالات معينة للأشياء ، وظائف أو قضايا مرجعية ، تحت تأثير ملاحظين فرديّين . والفن يريد إحداث متناه يعيد إعطاء اللامتناهي : وذلك برسم مسطح تركيب ، يحمل بدوره نُصُباً أو إحساسات مركبة ، بفعل صور جمالية(12).

يلاحظ أنّ " دولوز وغتّاري " يشددان على الإحساس بجوانبه الانفعالية والإدراكية كلما دار الحديث عن الفن ، ومنه الأدب ، ولهذا فالسرد التخيّلي الإبداعي بالنسبة لها إنما يتشكّل من جملة الأحاسيس التي يثيرها المرجع في نفس المبدع ، فهو لا ينقل خبراً ولا ذكرى ، إنما تأثيراتهما فيه ، فالمبدع هو مبرز المؤثرات الإنفعالية ومخترعها ومبدعها وذلك بإدراجها في علاقة مع المؤثرات الإدراكية ، وهو يُشرك المتلقي فيها ، فيصير جزءاً من تركيبها . ففي الرواية ليس المهم آراء الشخصيات وفق نماذجها الاجتماعية وأنماطها ، إنما المهم هو

ما يصطلح عليه بـ " علاقات الطباق الاختلافي " التي تدخل فيها الآراء ومركبات الأحاسيس التي تعانيها هذه الشخصيات نفسها أو تُدفع للشعور بها ، في صيروراتها وفي رؤاها فـ " الطباق الاختلافي " لا يستخدم لتقريب المحادثات ، الحقيقة أو الوهمية ، وإنما لإبراز الجنون في كل محادثة ، في كل حوار ، حتى ولو كان داخلياً . كل هذا ينبغي أن يستخرجه الروائي من إدراكات وانفعالات وآراء " نماذجه " النفسيّة الاجتماعية ، التي تَعبُرُ كليا من خلال المؤثرات الإدراكية والإنفعالية ، والتي ينبغي للشخصية أن تُبرزها دون أن تكون لها حياة أخرى . هذا ما يفترض وجود مسطح تركيب واسع ، ليس مخططاً مسبقاً بشكل مجرد ، وإنما يتبنْين مع تقدّم العمل ، ويفتح ويخلط ، ويفكّك ويعود فيركّب مركبات غير محدودة أكثر فأكثر وفق تغلغل القوى الكونية ولتوضيح أبعاد هذه الفكرة ، يستعين " دولوز وغتاري " بمفهوم " باختين " للخطاب الروائي ، الذي يؤكد ، بدراسته عن "رابليه " و" دوستويفسكي" على تعايش المركّبات الطباقية الاختلافية والمتعددة الأصوات مع مسطح تركيب معماري أو سمفوني ، وفي الاتجاه نفسه فإنّ روائياً مثل " دوس باسوس " قد استطاع بلوغ فنّ لا يصدّق من الطباق الإختلافي في المركّبات التي يشكّلها بين الشخصيات والأحداث والسير الذاتية وعيون الكاميرا ، في الوقت الذي يتوسع فيه مسطح التركيب إلى اللانهائية ليجرّ معه كل شيء في الحياة ، وفي الموت ، والمدينة – الكون . أما "بروست" فهو أكثر من غيره قد جعل العنصرين يتتابعان تقريباً ، على الرغم من حضور كل منهما في الآخر ، فإنّ مسطح التركيب يُستخلص تدريجياً ، سواء كان في اتجاه الحياة ، أو الموت ، من المركبات الإحساسية التي يقيمها عبر الزمن الضائع . إلى أن تظهر داخله مع الزمن المستعاد ، القوة أو بالأحرى قوى الزمن المحض إذْ تغدو حسيّة[13].

إنّ العوالم النصية ، والحالة هذه ، تشكيل من الأحاسيس الإنفعالية والإدراكية التي يثيرها المرجع عند المبدع .

3- إشكالية النشأة والمرجعيات السوسيولوجية

3- 1 كان " لوسيان غولدمان " قد نظر إلى الرواية باعتبارها بحثاً عن قيم أصلية في عالم منحط ، وهذه النظرة تستند إلى ما كان "جورج لوكاش " قد قرره في كتابه " نظرية الرواية " من أنّ الرواية ظهرت لدواع تتصل بانهيار سلّم القيم الذي كان سائداً في المجتمعات القديمة ، والذي عبرت عنه الملحمة حينما كان التواصل بين البطل الملحمي والعالم متماسكاً . وبظهور المجتمعات الحديثة ، وانهيار ذلك السلّم ، اضطربت العلاقة بين البطل والعالم ولم يعد البطل مسؤولاً عن العالم الذي انحطت القيم فيه ، والنماذج التي استقى " لوكاش " منها تصوراته ، هي مجموعة من الروايات التي يظهر فيها الأبطال وهم منشطرون بين رؤى ذاتية أصلية ، ومجموعة من التصورات الجماعيّة المنحطّة ، وسعيهم للتعبير عن رؤاهم أدى إلى تمزيقهم بين قطبين يتعذّر التوفيق بينهما ، كما هو الأمر في " دون كيخوته " و" الأحمر والأسود " و" مدام بوفاري ". وفي هذه الروايات يظهر البطل باحثاً عن قيم أصيلة ، في خضم انحطاط عام . ولهذا ذهب " لوكاش "، مستعيناً بتصور " هيغل" إلى اعتبار الرواية ملحمة برجوازية . وكان هيغل قد هجا العلاقات الاجتماعية في البرجوازية الممثلة الحقيقية لعلاقات الإنسان في العصر الحديث ، واعتبر الإنسان الحديث ، وبخاصة البطل ، قد تخلّى عن مسؤوليته الأخلاقية ، كما كان عليه الإنسان القديم الذي عبّر عنه أبطال الملاحم القديمة ، رغم أنه مازال مسكوناً بهاجس البحث عن تلك القيم ، إلاّ أنه ينتهي بإعلان فشله أو بالموت دون تحقيق أية نتيجة . وهو أمر لم يكن يقبله البطل الملحمي لأنه يعتبر نفسه قيماً على المثل الأخلاقية بكاملها في الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه " لا يقيم الفرد البطولي (= في العصر القديم) فاصلاً بين ذاته وبين الكل الأخلاقي الذي هو جزء

منه، بل يعتبر نفسه أنه يُؤلف وهذا الكل وحدة جوهرية . أما نحن (= أبناء العصر الحديث) بالمقابل . وبمقتضى أفكارنا الراهنة ، فإننا نفصل أشخاصنا وغاياتنا واهتماماتنا الشخصيّة عن الغايات التي ينشدها هذا الكل ؛ فما يفعله الفرد يفعله كشخص ولا يعد نفسه مسؤولاً إلاّ عن أفعاله، لا عن أفعال الكل الجوهري الذي هو جزء منه "[14]. وحينما ينتدب بطل في الرواية نفسه للبحث عن قيم جماعية أصيلة ، يجدُ نفسه في تعارض مع الآخرين الذين لم يعد الأمر بالنسبة لهم له معنى . فالرواية ، بوصفها ملحمة العصر الحديث تتصل بالملحمة وتنفصل في الوقت نفسه عنها ، تتصل بها ، حسب " لوكاش " لأنها نوع تطوّر عن ذلك السلف العريق ، وتنفصل عنها لأنها أوجدت القطيعة التامة بين بطلها والعالم الذي يعيش فيه ، فبطل الرواية من هذه الناحية نقيض بطل الملحمة .

يتوصل " غولدمان " إلى كشف مظاهر التوازي بين كلّ بنية الرواية وبنية المجتمع البرجوازي ، منطلقاً من فرضية تقول بأنهما بنيتان متجانستان ، وأنّ تطورهما سيظل متوازياً[15] فالمجتمع البرجوازي طوّر اقتصاداً تبادلياً حراً . استبدل بالعلاقات الاجتماعية التقليدية علاقات جديدة ، كما تم استبدال الرواية بالملحمة . وكما يلاحظ فإنّ " غولدمان " شأنه شأن " لوكاش " و" هيغل " يلحق في هجائيته للقيم التي أفرزها العصر الحديث . إنّ الرواية تشريح استبطاني للإكراهات التي جعل منها المجتمع البرجوازي أمراً واقعاً وهي " قصة بحث عن قيم أصيلة وفق كيفية منحطة في مجتمع منحط ، انحطاطاً يتجلّى ، فيما يتعلق بالبطل بشكل رئيسي ، عبر التوسيط وتقليص القيم الأصليّة إلى مستوى ضمني واختفائها بوصفها واقعاً جلياً "[16] ويبدو لنا الحديث عن التناظر بين بنيتي الرواية والمجتمع ذي العلاقات الاقتصادية الرأسمالية مهماً ، لأنه يقرن نشأة الرواية بنهوض الاقتصاد الحر في أوربا . وبذلك

فـإنّ " غولدمـان " و" لوكـاش " ومن ورائهما " هيغل " يفسرون نشأة الرواية بناء على التجربة التاريخية للغرب ، فتفاعلات العصر الحديث ، وظهـور الرأسـمالية ، واقتصاد السوق ، أثرت في نشأة الرواية ؛ من جهـة فـي أنهـا وضـعت تحت تصرف الأدب مادة جديدة من العلاقات الإنسـانية الجديـدة ، ومـن جهـة في لأنها قضت على مظاهر التعبير الملحمي الـذي كـان يقـوم على تصوير التوافق بين البطل والعالم ، واستبدلته بنثر يصوّر عزلة الفرد وخصوصيته الذاتية ، وهو يكافح في عـالم منحط ، لا وجود للمثل العليا فيه إلاّ بوصفها مأثورات متحدّرة من مـاضٍ لـم يعـد له وجود . وبذلك ارتهنت الرواية ، تبعاً لهذا التفسير بالـتطورات الداخـليّة للعلاقات في المجتمعات الغربيّة . فالشكل الروائي ينسجم مع نمط العلاقات الاقتصادية في تلك المجتمعات .

3- 2 فـي كتاب " الثقافة والإمبريالية " يحلل " إدوارد سعيد " الـتواطؤ الـذي هو نتاج نوع من التفاعل الذي يأخذ على السطح شكلاً متوازياً بين نشأة الامبراطورية الاستعمارية وتطورها وتوسعها ، ونشأة الـرواية الحديـثة في الغرب واكتمال خصائصها الفنية ، فالرواية كانت أكـثر الأشكال الأدبية الجمالية الذي لم يعبّر عن التوسعات الإستعمارية فحسب إنما ارتبطت بها . وأفضل مثال يشار إليه في هذا السياق ، رواية " روبنسـن كـروزو " لــ " دانيال ديفو " التي اعتبرت النموذج الأولي للرواية الأوربية الحديثة ، وليـس من قبيل المصـادفة أنّ أحداثها تدور حول أوربي يصنع لنفسه إقطاعية على جزيرة غير أوربيّة نائية[17].

إنّ تـلازم الرواية والإمبريالية في تمثيل المستعمر والمستعمَر ، يـأخذ شـكلين ؛ ففيمـا يخص الذات ينتج التمثيل السردي في الرواية الغـربية ذاتـاً نقيّـة وحيويّة وخيرة وبذلك يضخُّ مجموعة من المعاني الأخلاقيـة على كل الأفعال الخاصة بها ، وهنا يمكن مرة ثانية أن نستدل بشخصية " روبسن كروزو " على ذلك . وفيما يخص الآخر ينتج التمثيل

السـردي " آخـر " يشـوبه التوتر والالتباس والإنفعال حيناً ، والخمول والكسل والجهل والتوحش وغياب الفاعلية حيناً آخر . وبذلك يتم إقصاء كل المعاني الأخلاقية عنه ، ولتكن شخصية " فرايدي " في رواية " ديفو " نموذجنا على ذلك ، قبل أن يفلح " كروزو " بتلقينه القيم الدينية والثقافية والأخلاقية ، وبهذا فإنّ الرواية التي عاصرت نشأة الإمبريالية وتوسعاتها قد أقامت تمايزاً مطلقاً بين الذات الغربيّة والآخر ، أفضى إلى متوالية من التعارضـات والتراتـبيات التي منحت حقاً أخلاقياً يقوم بموجبه الطرف الأول باخـتراق الطـرف الـثاني بحجـة تخليصه من وحشيته ووثنيته وهامشـيته ، وهـذا الـتمايز وفّـر اعتصاماً حول الذات وتحصناً وراء أسـوارها المـنيعة ، وإقصاءً للآخر وتشويه حالته الإنسانية ، وهو من نتائج ثقافة التمركز على الذات .

في تحليله لروايات " كبلنغ ، وجين أوستن ، وكونراد ، وكامو ، وديكـنز " توصل " إدوارد سعيد ". وهو يتقصى التوافق في الأهداف بين الـرواية والإمبرياليـة ، إلى ضبط كل المصادرات السريّة التي يقوم بها الـسـرد الروائي ، حينما يوضع بوعي أو بدونه تحت تصرف ثقافة ذات مـنحى استعماري وتوسعي ، فالرواية لم تنج من الضغوطات المعلنة أو المضـمرة فـي إضفاء شرعية على الوجود الإمبريالي في المستعمرات الـنائية من خلال اختزالها للأفريقي أو الآسيوي أو الأمريكي اللاتيني أو العربي إلى أنموذج للخمول ، فيما صورت تلك الأراضي على أنها خالية ومهجـورة وبحاجة إلى من يقوم باستيطانها وإعمارها ، وداخل العوالم التخيّـلية التي ينجزها السرد ، وتظهر الشخصيات غير الأوربية إلاّ على خلفية الأحداث الأساسية ، ولا يمكن اعتبارها محفزات سردية يتطور في ضـوء وجودهـا مسـار الأحداث ، أما الشخصيات الأوربية (= تحديداً الإنجليزية والفرنسية) فهي المهيمنة داخل تلك العوالم ، فوجود " الآخر " لا يظهـر إلاّ بوصـفه جـزءاً تكميلياً ، لكي يعطي معنى لرسالة الرجل

الأبيض . هـذا فضـلاً عن سيادة تصور غربي يبرمج كل شيء ضمن منظور يتصل بالثقافة الغربية وقيمها السائدة ، والخلاصة التي يريد "إدوارد سعيد " دفعها هي أنّ ثمة تزامناً حكم الظاهرتين : الرواية والإمبريالية ، وأنهما تبادلتا المنافع ، فالرواية بتوغلها في عوالم نائية وغريبة استجابت لتطلعات المجتمع البرجوازي الذي أفرز تطلعات استعمارية ، وفي الوقت نفسه أدرجت نفسها في سياق ثقافة المجتمع ، واكتسبت شرعيتها كونها نوعاً جديداً يحتاج إلى شرعية أدبية . أما الإمبريالية فقد وجدت فيها أفضل وسيلة تمثيلية لبيان فلسفة التفاضل ، بشكل رمزي وإيحائي وغير مباشر ، بين الأوربي وغيره . وعلى هذا فنهضة الاثنين المتزامنة كانت نتاج سلسلة من التواطؤات بين ظواهر وعلاقات اجتماعية باحثة عن عوالم أخرى خارج المجال الأوربي ، ونصوص جديدة تبحث عن مكان في عالم أدبي كان مزحوماً بأشكال التعبير الأدبي .

3- 3 يذهب "باختين" إلى أنّ للرواية ثلاثة جذور أساسيّة : ملحمي ، وبياني متكلّف وخطابي ، وكرنفالي . وأنه تبعاً لطغيان جذر ما واحد من هذه الجذور تمت صياغة ثلاثة خطوط في تطور الرواية الأوربية : الرواية الملحمية ، والرواية البيانية المتكلفة الخطابية ، والرواية الكرنفالية[18]. وبيّن " باختين " أنّ تلك الرواية انتظمت في أسلوبين : الخطي والتصويري . ويمثل الأسلوب الأول الرواية الهيللينيّة، كما تجلّت بأفضل أشكالها في آثار " تاتيوس "، فيما يمثل الثاني ممارسات سردية قادت في العصور القديمة إلى روايتين شهيرتين هما " سايتريكون " لـ " بترونيوس " و" الجحش الذهبي " لـ "أبوليوس". ولقد مرّ كل من هذين الأسلوبين بتحولات عديدة يمكن أن نشهد منها أمثلة متساوية في المراحل جميعها ، وعلى سبيل المثال : فإن الرومانس في العصور الوسطى ، والرواية الباروكية ، والرواية

العاطفية تنتسب جميعاً إلى الأسلوب الأول ، أما الحكاية الشعرية الهزلية القصيرة ، والرواية الشطارية، والرواية الهزلية ، فإنها تنتسب إلى الأسلوب الثاني[19]. وفيما يهمل " باختين " الخطين الأولين من خطوط الرواية إلى حد كبير ، فلا يستأثران باهتمامه إلاّ على نحو عابر ، فإنه يركز اهتمامه على الرواية الكرنفالية التي اعتبرها المرجعيّة التي تطورت عنها رواية دوستويفسكي متعددة الأصوات . وأظهر أمثلتها بالنسبة له هي : الحوارات السقراطية ، والهجائيات المينيبية . وقد لاحظ " تودوروف " أنّ الرواية عند " باختين " هي : التجسيد الأعلى للعبة التداخل النصي ، وهي النوع الذي يعطي تنوّع الملفوظات حيزاً واسعاً للعمل ، لكن تنوع الملفوظات والتداخل النصي هما أمران غير زمنيّين يمكن إرجاعهما إلى أية مرحلة من مراحل التاريخ ؛ ومن ثمّ كيف يمكن التوفيق بين حضورهما الكلي والطبيعة التاريخية بالضرورة للنوع؟. وهذا التناقض ، كما يرى " تودوروف " يحلّ إذا عرفنا أن "باختين" يعنى بمظهر واحد من مظاهر الرواية ، ويهمل التيار الأكثر بروزاً ، إنه يركز اهتمامه على : زينوفون ، ومينيبس ، وبترونيوس ، وأبوليوس ، ويهمل ، فيلدنغ ، وبلزاك ، وتولستوي[20]. على هذا فإن "باختين" يشتغل على التيار الأول ليعطي شرعية تاريخية للحوارية التي تجسدت في آثار " دوستويفسكي ".

لاحظ " باختين " أنّ الأدب الكرنفالي قد أنتج أدب الفكاهة والسخرية والضحك . وأنّ ذلك الأدب قد اتصف بمجموعة من الخصائص، وهي : موقفه الجديد من الواقع ، وأنه لا يتكىء على الموروث ولا يفسر نفسه بنفسه ، إنما يقوم بصورة واعية على الخبرة العملية ، وأخيراً فإنه يقوم على التنوع الأسلوبي المتعدّد الذي يرفض الوحدة الأسلوبية في الملحمة والكتابة البيانية المنمّقة والخطابية، وفي الشعر الغنائي ، فهو يمزج بين السامي والوضيع ، والجاد والمضحك ،

ويخـلـص إلى أن هـذا الأدب ، بخصائصـه المشـار إليه جهّز الرواية الأوربية بمادة غزيرة ، وأساليب متنوعة ، وخاصة ما تجلى من خلال " الحوارات السقراطية " و "الهجائيات المينيبية "[21].

4. خاتمة.

انبثقت الرواية كظاهرة ثقافية – نصيّة من خضم التفاعلات بين الأنـواع والمـرجعيات والنصوص . وأية معالجة نقدية – تحليلية لهذه الظاهـرة ، ينـبغي عـليها أن تراعي هذه العناصر المكوِّنة التي أخذت أشـكالاً عدة ، فتجلّت في الأنساق السردية ، والعوالم النصية ، وسيرة النوع الروائي نفسه . والواقع فإنّ مخاض الرواية صعب ومعقد وطويل، ومن الخطأ الاقتصار على تفسير واحد لكل ما يتصل بها من ناحية النوع والوظيفة والبناء . ومن المؤكد إنها نشأت إثر أفول أنواع أدبية وعوالم ومرجعيات وأساليب ، وبزوغ غيرها . إذ هي ظهرت من خضم التفككات الـتي غزت العالم التقليدي برؤاه ومواقفه وتفسيراته الأحادية ، وبذلك أحلّت عالماً محلّ عالم آخر ، أحلّت عالماً نسبياً ، له منظورات مغايرة ، وتفسـيرات مختلفة . وربما هذا الأمر هو الذي يفسر قدرة الرواية على تجديـد ذاتهـا تبعاً لتجدد العوالم التي تقوم بتمثيلها من ناحية الأساليب والأبـنية والدلالـة . وهـو أمـر يجعـلها نوعـاً حيّاً قادراً على تبادل الاستشـفافات اللانهائية مع المغذّيات والمؤثرات والموجهات . فعوالمها الخارجيـة والنصيّة تتحاور دائماً ، بما يضع الرواية باستمرار في خضم التغيّرات التي لا تعرف الجمود والتوقف .

الهوامش

1) رينيه ويليك ، أوستن وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1997) ص 247 .

2) رينيه ويليك ، مفاهيم نقدية ، ترجمة محمد عصفور (الكويت، عالم المعرفة ، 1987) ص 376.

3) تزفتيان تودوروف ، الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة (الدار البيضاء ، توبقال، 1986) ص 86 .

4) جيرار جنيت ، مدخل لجامع النص ، ترجمة عبدالرحمن أيوب (الدار البيضاء ، توبقال ، 1986) ص 92 .

5) ألستر فاولر ، حياة وموت الأشكال الأدبية ، ترجمة شاكر حسن راضي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، (بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ع 2 لسنة 1998) ص 4 .

6) م.ن. ص 11 و12 .

7) روبرت شولس ، صيغ التخييل ، ضمن كتاب " نظرية الأجناس الأدبية " كارل فيتور وآخرون ، ترجمة عبدالعزيز شبيل (جدة ، النادي الأدبي الثقافي ، 1994) ص 97 ، 99 مع ملاحظة أننا سبق وأدرجنا هذه الفقرة في سياق بحث لنا بعنوان " التلقي والسياقات الثقافية : السرد أنموذجاً ونشر في " علامات " ع 34 لسنة 1999 . ولكونها تكشف جانباً من موضوع هذا البحث ، فقد تمت الإفادة منها ثانية في سياق قضية الأنواع الأدبية .

8 وولف ديتر ستمبل ، المظاهر الأجناسية للتلقي ، م.ن. ص 120 وما بعدها .

9) أمبرتو إيكو ، القارىء في الحكاية ، ترجمة أنطوان أبو زيد (بيروت ، المركز الثقافي العربي ، 1996) ص 32 .

10) م.ن. ص 45 .

11) م.ن. ص 53 .

12) جيل دولوز ، فيلكس غتّاري ، ما هي الفلسفة ، ترجمة مطاع صفدي وآخرون (بيروت ، مركز الإنماء القومي والمركز العربي ، 1997) ص 204 ، 205 ، 206 .

13) م.ن. ص 184 ، 186 .

14) هيغل ، فكرة الجمال ، ترجمة جورج طرابيشي (بيروت ، دار الطليعة ، 1981) ص 144 .

15) لوسيان غولدمان ، مقدمات في سوسيولوجية الرواية ، ترجمة بدر الدين عرودكي (اللاذقية ، دار الحوار ، 1993) ص 14 .

16) م.ن. ص 21 .

17) إدوارد سعيد ، الثقافة والإمبريالية ، ترجمة كمال أبو ديب (بيروت، دار الآداب ، 1997) ص 58.

18) باختـين ، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي ، ترجمة جميل نصيف التكريتي ، (بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986) ص 158 .

19) تزفـتيان تـودوروف ، باختين : المبدأ الحواري ، ترجمة فخري صالح (القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 1996) ص 175 – 176 .

20) م.ن. ص 194 .

21) قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي ص 156 – 158 .



1 - لسانيات النص

إن اللسانياتية بطرحها إشكالية العلاقة بين المشار والمشار إليه، أو بين الدال والمدلول، في علاقات اعتباطية، لم تكتف بالاشارة إلى العلاقة بين الأسماء والمسميات ، أو بين الأشياء والكلمات، وبالتالي بين الصور والمفهومات. وإنما تحاول اشراك الوعي الابداعي في تحمل هذه العلاقة ، لاسيما وأن صلة النص الابداعي بالعالم الخارجي هي في الأصل ذات ارتباط بمشكلة الصلة بين اللغة والعالم.

غير أنه يبدو، أن الدراسات اللغوية الحديثة لم تتجاوز التقسيم اللغوي الذي أثاره دو سوسير لغة / كلام على اعتبار أن التمييز الأساسي الذي يقيمه بنفسه هو تمييز بين " اللغة بوصفها نظاماً إشارياً " و" اللغة بوصفها وسيلة اتصال ". وبذلك لم تنهض جل الدراسات التي تلت جهود سوسير إلا على ثنائيات مشابهة كالتمييز بين الوظيفة النقلية للغة، والوظيفة التفاعلية ، والدلالية ، والتواصلية...

غير أن نظرية النحو التوليدي التي انفرد بها شومسكي استطاعت أن تعمق البحث اللغوي وذلك من خلال تأثره بفلسفة الظاهر والباطن بحيث توصل إلى فرق جوهري بين "ما سماه" القدرة اللغوية competence و" الأداء اللغوي " performance لدى الانسان. الأداء هو طريقة كتابة جملة بسيطة أو مركبة، على مستوى الحديث الجاري... أما المقصود بالقدرة فهو أنه مادام الأداء يتضمن قواعد لم يتلقها الانسان من قبل ، يمكن افتراض أن الانسان يمتلك بفطرته عدة قواعد صورية

أولية يثيرها من كمونها ما اكتسبه وتعلمه من قواعد النحو وتركيب الجمل الصحيحة "[1] فاكتساب القدرة اللغوية هو نتاج نظام ما قبلي وهنا تخرج اللغة عن حيزها المكتسب لتدخل حيز الابداع. ونحن لا نريد أن نعرض للنظرية التوليدية لما تمتلكه من إمكانات تحليلية لمستويات القول من أصغر وحدة (مفردة) إلى أكبر وحدة (الخطاب) ولكننا نشير فقط إلى أن التطور الحاصل الذي شهدته اللسانيات المعاصرة، يبقى لهذه النظرية فيه باع كبير بخاصة في أثناء تركيزها على القدرة اللغوية الكامنة في الانتاج اللغوي ، والفهم ، والتلقي ، والتأويل . وفي هذا الشـأن فإن الحدس اللغوي " يؤدي في منظور شومسكي دوراً كشفياً. فهو إما أن يكشف عن الالتباس في بعض الجمل، وأما أن يبين التعادل القائم بينهما"[2] ومن ثم فإن اللغة لا تغتدي مجرد حامل لمجموع الجمل والمفردات المولدة وإنما تصير محصول تفاعل لغوي في إطار نظام لسانياتي يستمد إجراءاته من مبادىء جمة تستمد معطياتها النظرية من طبيعة اللغة ذاتها.

وعلى الرغم من كون النظرية التوليدية لم تكن مجرد تعميمات أو إطراءات غير مؤسسة إلا أنها تظـل تمثل إجراء نقدياً يحمـل افتراضات منهجية وعلمية متقدمة تدعو إلى مزيد من التأمل العميق، والفحص الدقيق.

وبذلك فإن مصدر السؤال يظل قائماً أمام راهن الحداثة من حيث كونها سؤال الالتباس والفهم ، ومحض افتراضات تظل دائماً عرضة للتساؤل والنقد. غير أن ذلك لا يعني أن اللسانيات أخفقت أو أفلحت في تحليل الخطاب بل هي تشكل جانباً نظرياً هاماً، ومشروعاً نقدياً قابلاً للتجريب مفتوحاً على القراءة والتعدد.

لقد اجتهد الوعي الانساني – منذ أن استكشف اللغة بما هي

وسيط لادراك العالم الخارجي – في فهم هذه الظاهرة. وإذا كانت جهود اللسانياتيين الغربيين قد ألحت على فكرة التقابل الثنائي: دال/ مدلول، لغة / كلام.... إلى غيرها من الثنائيات، فإن الوعي العربي كان له السبق في بعث هذه الثنائيات التي تعبر عن مستوى فكري ومنهجي، ورؤية معرفية تأملية وكشفية تتجاوز ظاهر الثنائية إلى مستوى عميق من الوعي التفكيكي.

وإذا كانت طبيعة هذه الرؤية قد انسحبت إلى غيرها ، فإن ذلك لا يعني أنها لا تختلف في جوهر تصورها عن جدل الثنائيات التي توحي بتعددية المعنى .. وإحالته إلى أبعاد رمزية يكون للملتقى فيه جانب من الفهم والتأويل والتحليل . وقد أوضح ابن عربي .. هذه العلاقة من خلال تمييزه بين المضمون الأول الذي هو النص من حيث دلالته الوضعية ، والمضمون الثاني الذي هو النص من حيث دلالته الرمزية .

ويسمى وجه الرسالة الأول (العبارة) في حين يسمى وجه الرسالة الثاني " الإشارة "[3].

ولم تقتصر الجهود النظرية لدى المتصوفة على النصوص القرآنية وإنما امتدت لتشمل فنون القول الشعري لما فيه من ثراء معنوي وإيحائي يتطلب تصوراً خاصاً لحل شفراته وفهمها واستكشاف تعددها الدلالي، وما تحتمله من تنوع كلام. ولم تقف تلك الجهود عند هذا الحد، ويتعلق الأمر بالدلالة المبتكرة للألفاظ التي انتهى إليها ابن عربي الذي " يقترح للمفردة معنى جديداً لا يدخل ضمن دلالتها الايحائية، وبذلك فهو يدشن ثورة فعلية خطيرة في مجال اللغة والبلاغة "[3] وهكذا تصبح الرسالة أو الملفوظ يوحي بأكثر من دلالة واحدة ويمكن التمثيل لذلك:



ولعل ذلك ما أفادت به الدراسات النقدية الحديثة التي جاء بها بارت في فهمه للنص على أنه كائن يحيا بوفرة الكنايات. وما أكد عليه ابن عربي قبله من أن اللغة فيض من الاستعارات والمجازات اللامتناهية، وبإمكاننا إعادة تسمية الأشياء بغير أسمائها لأن الأمر متعلق بالتواصل الذي لا يقوم بثبات الدلالة الواحدة للمفردة، وإنما يجعلها تتغير باستمرار.

وهكذا، فإن التحليل اللغوي المعاصر بدوره، لا يكتفي بدلالة المطابقة وهو الأمر الذي أفضى إلى التسليم بوجود مستويين للنص هما مستوى التعبير (الدوال) ومستوى المحتوى (أو المدلولات) وتلاحم هذين المستويين هو ما يؤلف الاشارة أو مجموعة الاشارات. ومع ذلك، فإن الرسالة التي تتألف طبقاً لهذا الشكل الأولي، يمكن - إذا ما فككت أو وسعت - أن تصير هي نفسها مستوى تعبيرياً جديداً لرسالة ثانية، تكون امتداداً لها، أي بوجيز القول، تصير "إشارة" الرسالة الأولى " دالاً" للرسالة الثانية "[5]. ولا تختلف هذه الرؤية عن تصور ابن عربي

لا شك في أن أي معرفة نقدية تستدعي استقصاء ممارسة محتوى البنى النصية في ترابطها الداخلي الكلي لصنع الخطاب، ولقد كان النقد ولايزال يسعى لأن يحقق بصماته في هذا المجال، لدرجة أن أي دراسة نقدية - هي الآن - تنكب على الروابط التي تجمع الدال بالمدلول فيما يشكله الدليل اللساني، حتى أصبح هذا التوجه مثار اهتمام جميع الدراسات النقدية المعاصرة.

ومما لا ريب فيه أن وحدة جوهر الدليل اللساني يشكل انعطافاً جديداً في ميدان النقد الحديث، حين تحول النص إلى نظام خاص ، لـه استقلاليته ، ودلالته ، على الرغم مما يحتويه من مضمون واحد ، إلا أن صيغه المعبرة عنه بطرقه المختلفة تجعله متميز الخصائص والاشارات يكون من شأنها أن تنتقل بالنص من سلطة " المعيار" إلى سلطة "القيمة"

في ذات النص، بحيث صار يمتلك سلطته بنفسه بما تحتويه قابلية التمعين " la signifiance " في نسيجها الدلالي المحكم.

غير أن هذا الانعطاف وإن شكل مساراً جديداً، وأحدث القطيعة مع مختلف الممارسات النقدية التقليدية، فإنه لم يخل من بعض التساؤلات والتناقضات التي فتحت فوهات على النص والعالم، والمعنى والمرجع، والواقع والأنا، والدلالة والتصور.

وهكذا فقد حاول النقد الجديد الافادة من المنهج اللسانياتي الذي يبحث في التطابق بين الذهن والعالم دون الاكتفاء " بمعاينة خارجية للعلاقة القائمة بين واقع موضوعي ، وسلوك انساني "[6] غير أن هذا لا يعبر إلا عن التجليات في مظهرها الخارجي، التي تتصورها الذهنية. ومن أجل ذلك دعا بنفست إلى الابتعاد عن كل ما هو ظاهري وعرضي، والبحث في التجليات الباطنية التي تكشف عن جوهر العلاق بين الأشياء والمسميات ، أو بين الدوال والمدلولات بوصفها علاقات ضرورية . ومثل هذا الموقف لا يعطل اعتباطية الدليل التي يقول بها سوسير[*] كونها لا تحمل أي رابط طبيعي في الواقع . ولكنه يؤكد اعتباطية العلاقة بين العلامة والمرجع على عكس العلاقة بين الدال والمدلول التي تبقى معللة في نظره وبالمقابل نجد الألسنيين الأسلوبيين لا يحتفلون برأي بنفست إذ " يعتبرون أن تعددية المعاني (المدلولات) في علامة واحدة ذات وجه دالي واحد، وهي في أساس الخلق الأدبي ، والشعري منه خاصة، والصور البيانية ناتجة عن عملية تحرر الدال من مدلول محدد واحد "[7] وبذلك يصبح النص علامة تتجاوز الدلالة فيها، المفردة، ويصير الأدب لغة ، أو نظاماً لغوياً ، يحتضن تعدداً دلالياً لامتناهياً.

وهكذا فقد أحدث المنعطف اللسانياتي تحولاً نقدياً، تمثل بالخصوص في تصور جمالية النص عبارة عن حمولة معرفية تتجدد

باستمرار وتكون مصدراً لاستيعاب معان ودلالات متعددة. وقد اختزل بارت R. Barthes هذا التحول في قوله " ليس الأدب إلا لغة أي أنه نظام من الاشارات : ليست كينونته في محتواه، ولكنه في هذا النظام "[(8)] الذي يحيل النص إلى ذاته أي إلى سياقه اللغوي الذي يشكل شبكة علاقاته الداخلية وأنظمته الاشارية ، التي تدخل في صميم بنيته التحتية بوصفها عناصر نصية، وبذلك " يرتبط النص من حيث هو لغة مع اللسانيات بعلاقة تصير فيها اللسانيات نفسها لغة دراسة نتحدث بها عن النص كلغة أولى، ولكن هذه العلاقة لا تجعل من نظام النص نظاماً مطابقاً لنظام اللسانياتية لأن طبيعة العلاقة بينهما تقوم على المجاورة والتشابه لا على التقمص والمطابقة "[(9)] ومن شأن هذه العلاقة التوجه، أو السعي إلى اكتشاف المعنى الباطني أو المعنى الرمزي للغة الذي يتماهى مع الرموز التعبيرية في دلالاتها الايحائية من حيث أن النص الأدبي مؤسس من علاقات غيابية وأخرى حضورية . فكما يرى تودوروف " فإن العلاقات الغيابية علاقات معنى وترميز . فهذا الدال " يدل " على ذلك المدلول وهذا الحدث يستدعي حدثاً آخر، وهذا الفصل الروائي يرمز إلى فكرة ما. وذاك الفصل بصور نفسية ما. أما العلاقات الحضورية فهي علاقات تشكيل وبناء[(10)]. يعني أن هناك علاقات دالية ترتبط بالعلامة المادية أو [الدال]، وأخرى علاقات دلالية ترتبط بالعلامة اللامادية [المدلول].

وحتى لا تنصرف الرؤية إلى حدود التقابل والتمايز بين المعاني الحقيقية، والمعاني المتضمنة أوالمشتقة، يستلهم تودوروف التمفصل الدلالي داخل المنظومة النصية ، ليميز بين " صيرورة الدلالية (حيث يستدعي الدال المدلول) وصيرورة الترميز حيث يرمز مدلول أوّل إلى مدلول ثان . إن الدلالة موجودة في المفردات (في جداول الكلمات) أما الترميز فيعتمل في الملفوظ داخل التركيب "[(11)] ليتحول السؤال النقدي إلى البحث عن كيفيات تشكل النص : كيف ركّب ؟ وليس مما ركّب ؟

دون أن يسأل عن اختبارات المعنى التي تركز بالأساس على العلاقات القائمة بين عناصر الجمل في قواعدها الشكلية التي أوجدتها، على الطريقة التي تسمح بخلق انسجام بين عناصر الكلمة في أركانها الإسمية، الفعلية، الحرفية ، في تكاملها الوظيفي المؤدي إلى المعنى المراد .

وعلى هذا فإن اللسانيات لا تبحث في مطلق النص من حيث ماهية المعنى أو لامحدوديته ، وإنما تبحث في بناه التركيبية. وأن جوهر النص هو في نظام هذه البنيات . ومن ثم كان سؤال المقاربة النقدية ليس سؤالاً عن المعنى وإنما عن كيفيات إضاءته والاستدلال عليه وفق علاقة متباينة لتحديد المعنى السياقي الذي يؤدي وظيفة الكلمة في مدلولها الاتساعي . وقد تمثلت الدراسات اللسانياتية السياق اللغوي، وتموضعت ضمنه بوصفه سياقاً متماثلاً " homogéne " مع النص المقروء وصار البحث في معرفة النص لا ينفصل عن سياق اللغة التي تموضع فيها. غير أنها لغة باحثة ومستقصية ومتسائلة من خلال إدراكها لنسيج العلاقات بين اللفظ وسياقه اللغوي بغية استخراج محتواه الدلالي أو ما يطلق عليه في الدراسات الألسنية بالمعنى الايمائي[*] الذي يحمله باطن اللفظ.

لم تعد اللغة مجرد أداة للتوصيل في: الارسالية ——→ الخطاب ——→ التلقي. ولم تنحصر غايتها في هذا المبدأ، بل تجاوزته إلى غاية أسمى هي إعادة الخلق والتشكيل. وقد أسهمت النظرية التوليدية في تطور الدراسات النقدية وتطور مفهوم الخطاب بتحرر مضمونه من الاخبارية والتقريرية. ولم تعد اللغة فيه مجرد أداة وإنما صارت بحثاً معرفياً تتقاطع فيه أنظمة " دلالات " محدودة وأنظمة " مدلولات " لامحدودة من خلال تعدد مستويات النص وأنظمته الاشارية.

إن السيميائية بوصفها ميداناً تخاطبياً مجــرداً ، لم تستكشف قواعد التحكم التي أرستها التوالدية التحويلية ونعني بذلك القدرة الكامنة " competence " والانجاز الفعلي " performance " كما صاغها شومسكي الذي يقول : " إن امتلاك لغة معينة يعني القدرة على استيعابها وإنتاج اشارة تحمل التفسير الدلالي الذي نريده "[12] وثمة عوامل لا لغوية تتحكم بهذا الامتلاك. وهذا يعني أن اللسانياتية تحول الواقع لا بفصله عن مسمياته، وإنما بجعله " متصوراً ذهنياً تستدعيه اللغة ليكون دليلاً على ما تتضمنه، دون أن يكون بينها وبين الشيء في ذاته أي رابط من المسميات "[13].

والواقع أن قراءة النص من منظور لسانياتي من خلال مكوناته الدلالية والتركيبية أو ما يصطلح على تسميتها بالقراءة التوليدية التحويلية هي بمثابة مقاربة للمنتوج المعطى في النص بتحويله إلى منتوج آخر محتمل على اعتبار " أن قراءة النص بهذا المفهوم هي قراءة للواقع أيضاً ولكن بطريقة تحويلية يصير الواقع معها لغة تجعل القارىء يحس على أنه أثر يبحث عنه من خلال متغيرات لا تنتهي تنتجها قوانين محدودة وثابتة "[14] وحيث كان المسعى اللسانياتي جاداً ومستقصياً، فقد أنتج تصوراته من خلال محاولته إدراك المأزق اللغوي داخل الخطاب الأدبي، إلا أن محاولته هذه ركزت على مبادىء النص، أو متحكماته اللغوية [اللفظية – التركيبية – الدلالية] دون اكتناه متعمق لبناه الباطنية ودلالاته المتعددة والمحتـملة وفي ذلك يـرى تودوروف أن "المقاربة اللســانياتية تشـكو من نقصين: فهي تكتفي من جهــة "بالدلالة " وحدها بالمعنى الحصري للكلمة، تاركة جانباً قضايا الايحاء والاستعمال اللعبي للغة واعتماد الاستعارة، وهي من جهة أخرى لا تتجاوز حدود الجملة أبداً. والجملة عندهم هي الوحدة اللسانياتية

الأساسية "[15] إلا أن ذلك لا ينقص من إرادة اللسانيات النصية أو الأدبية في رد النص إلى سياقه اللغوي أو علة ذاته للكشف عن مكوناته، والمرتبطة أساساً بالقدرة على أمتلاك اللغة واستيعابها ، وانتاج محمول رمزي لتفسيرها ومرتبطة أيضاً بحركية تعبيرية تتجاوز هذه اللغة وتستلهم مقدرتها من التجاذب الدلالي بين مختلف مستويات النص.

وقد أشارت اللسانيات المعاصرة إلى أن الانسجام في النصوص ليس معطى قبلياً، ولكن القراءة هي التي تثير فيه انسجامه. فالمنطق اللسانياتي في سعيه إلى العثور عن انسجام النصوص ، يركز على استجابة القراء وتأويلاتهم بما تنفرد به النصوص من معطيات بإمكان القارىء أن يعيد تركيبها ذلك أن " محلل الخطاب لا يهدف إلى وضع قواعد صارمة وإنما إلى تتبع مظهر خطابي معين للوقوف على درجة تكراره، من أجل صياغة إطراده، بمعنى أن هدفه هو الوصول إلى إطرادات وليس إلى قواعد معيارية "[16] فليس الغرض من اللسانيات النصية هو التعرف إلى مدى قابلية هذا المنهج للمقاربة النقدية أو عدمه، وإنما الغرض هو النظر إلى هذا المنهج في ضوء الممارسات التطبيقية التي تتعامل مع الوحدات اللغوية ضمن ما تنتجه من دلالات ضمن سياق لغوي معين.

إن الاشكالية التي سعينا إلى الخوض فيها مازالت تدخل ضمن مبحث نقدي شامل يرتبط بالنص ، والدلالة ، والتواصل ، والتلقي وتبقى مثل هذه الطروح النظرية والمعطيات المعرفية تقدم نفسها بوصفها مشروعاً لقراءة أو لمقاربة نقدية لها نظامها الذي تنسجم معه، وتحاول من خلاله معرفة جوهرية بالنص. فهل استطاع النقد العربي الحديث استبطان المدلول الغائب الذي لا يتأتى دون مطارحة الوعي النقدي لسؤالات تتوغل في البنى والأنساق وتستخلص بعدها النظري الذي بإمكانه مواكبة فاعلية النص ؟

الهوامش

1 ـ ينظر: محمود فهمي زيدان: في فلسفة اللغة، دار النهضة 1985، ص 142، 143 .

2 ـ منذر عياشي: النظرية التوليدية ومناهج البحث عند شومسكي (مقال) الفكر العربي المعاصر، ع 40/ 1986، ص 34.

3 - ينظر سعيد الغانمي : أقنعة النص ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1911 ، ص 89 .

4 ـ ينظر: المرجع السابق، ص 92.

5 ـ ينظر: اللغة والخطاب الأدبي، مجموعة من الباحثين، تر: سعيد الغانمي، ص 55.

6 ـ اميل بنفست: طبيعة الدليل اللساني، تر: سعيد بن كراد/ العرب والفكر العالمي ع 5/ 89/ ص 119.

(*) ـ لسانيات سوسير هي أول محاولة لتأسيس منهج نظري يقوم بالأساس على الثنائيات الضدية لغة/ كلام، علامة/ مرجع، دال/ مدلول. ويرى ان مادة الألسنية هي العلامة أو الدليل، وليس المرجع الذي يشير إليه. ويرى أيضاً أن العلامة لا تربط بين اسم وشيء، بل هي انصهار صورة سمعية أو صوتية [الدال] وصورة ذهنية أو مفهوم [المدلول]، وقد أسقط النظام الألسني على مختلف النظم الحياتية. وفي حقل النقد الأدبي الحديث ينظر إلى النص كنظام مرجعه في ذاته[التراكيب، المفردات، الصور، الإيقاعات...] وعلاقاتها.

7 ـ جورج دورليان: بحثاً عن وجهي سوسير: الفكر العربي المعاصر، ع 30 ـ 31 سنة 1984، ص 124.

8 ـ ينظر: منذر العياشي: الخطاب الأدبي ولسانيات النص/ مجلة المعرفة، ع 200 ـ 201/ سنة 1987، ص 13.

9 ـ ينظر: المرجع نفسه، ص 9.

10 ـ تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار طوبقال ـ المغرب 1987. ط 1، ص 31.

11 ـ تودوروف: الشعرية، ص 33.

(*) ـ لعل ابن جني هو أول من أثار التفرقة بين تصريح اللفظ وإيمائه، وذلك في باب الرد على من ادعى على العرب عنايتها بالألفاظ وإغفالها المعاني والذي اعتبره من أشرف فصول العربية مستشهداً في ذلك بأبيات منكراً عنها المعنى الخارجي كما جاء في قوله:... (أطراف الأحاديث) وحيا خفيا ورمزاً حلواً، ألا ترى أنه يريد بأطرافها إلى ما يتعاطاه المحبون.... أ/ 220 الخصائص.

12 ـ ينظر: فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث، ص 50.

13 ـ د. منذر العياشي: الخطاب الأدبي ولسانيات النص، ص 25.

14 ـ المرجع نفسه، ص 21.

15 ـ تودوروف: الشعرية، ص 33.

16 ـ محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب . المركز الثقافي العربي، 1991، ص 49.



تدخل هذه الدراسة في إطار علم اجتماع الأدب ، ويعمل الناقد من خلالها على إظهار العلاقة بين الفعالية الشعرية والعلاقات الموضوعية للحياة الاجتماعية ، مستنداً في ذلك إلى منهج البنيوية التكوينية (Le structuralisme génétique) في دراسة الأدب كما حدّده (لوسيان غولدمان) (L. Goldman) وأتباعه . وهذا المنهج يقارب بين بنية العمل الأدبي باعتبارها نظاماً من العلاقات المترابطة له أسسه وله قوانينه وبنية الواقع الاجتماعي بغناه واتساعه وعلاقاته . والهدف من ذلك أبرز ما يكمن في " العثور على الطريقة التي من خلالها عبّر الواقع التاريخي والاجتماعي عن نفسه عبر الحساسية الفردية للمبدع داخل العمل الأدبي أو الفنّي "[(1)]، كما يقول (غولدمان) نفسه . فالفعالية الأدبية قائمة في واقع اجتماعي ، وهي جزء فعّال في هذا الواقع . وكما أنّ الواقع يحدّد طبيعة الفعالية الأدبية ومستواها ، كذلك فإن هذه الفعالية تعبّر عن هذا الواقع وتسهم في إعادة صياغته من جديد . وقد لفت الناقد (بنّيس) إلى هذه القضية عندما أشار إلى أن " كل قراءة علمية ، بنيوية تكوينية ، للنص الأدبي يجب أن تتم من داخل المجتمع ، مادام الفكر والإبداع جزءاً من الحياة الاجتماعية ، ومادامت للنص الأدبي وظيفة اجتماعية ، إذ هو جواب فرد ينتمي بالضرورة لفئة اجتماعية محدّدة تاريخياً ، يهدف إلى تغيير وضعية معطاة في اتجاه يلبي طموحاته التي تلتقي مع طموحات الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها "[(2)]. ونلاحظ أن (بنّيس) هنا يقرن بين العلمية والبنيوية التكوينية على أساس أن البنيوية تعمل على تحليل النص الأدبي واكتشاف علاقاته وقوانينه الداخلية ، ثم تأتي التكوينية

لـتؤكّد عـلمية البـنيوية مـن خلال العلاقة الجدلية بين النص الأدبي ومكوناتــه الأخرى الخارجية المتمثلة بمختلف جوانب الحياة الاجتماعية وتفاعلاتها .

وعــلى الــرغم مــن أن هذه الدراسة كلّها تقوم على مثل هذه العلاقة ، فإننا نكاد نعدم حضوراً لفكر اللسانيين والبنيويين الكبار فيها ، خلال إشارات باهتة ونادرة إلى (سوسير)، (جاكوبسون)، (هيلمسليف)، (بــارت)، (كريســتيفا)، (جــان كوهين)، (تودوروف)... وهذه لا تشكّل مرتكــزاً يمكن الإستناد إليه في تحديد معالمها . ذلك أن فكر (غولدمان) النظري، ومعه فكر المدرسة الاجتماعية الجدلية يطغى في هذه الدراسة بشكل يكاد معه المستوى التطبيقي يغيب في لجّة التنظير ومراقبة الهوية الطـبقية للشــعراء ورصــد المجال الثقافي الذي شكّل إطاراً لحركاتهم الشــعرية ، فضلاً عن رصده الشروط التاريخية التي تنامت فيها حركة الشــعر المعاصر في المغرب ، وأثر هذه الشروط في تنمية هذه الحركة وبــلورتها وتحديد طبيعة الفعالية الشعرية وقوانينها المختلفة . وإذا كنّا نجـد إلحاحــاً عــلى قضــايا تخص عملية التحليل النصي ومفاتيح هذا التحــليل وطــرائقه فــي كشــف الوحدات التي يتكون منها النص وفقاً للبنيوية التكوينية ، غير أن هذا الإلحــاح لا يستند إلى نصوص شعرية شــكّلت مدار بحث عميق وفعّال ، وإنما جاءت معظم نتائجه مبنية على أســاس ملاحظة هذه النصوص دون التوغل في علاقاتها . على الرغم مــن أن النــتائج التي توصل إليها تُشعر أحياناً بخصوبة عمله النقدي وجــدواه ، غيــر أن مثل هذه الخصوبة سرعان ما تضعف أمام التفتيت الهــائل لبنى النصوص ووحداتها التركيبية والدلالية بحثاً عن فعالياتها وقوانيــنها المختــلفة ، دون ربط هذه الفعاليات بعضها ببعض . فالناقد الــذي رفض منذ البداية النظر إلى النص الشعري على أساس أنه عالم ذرّي مغــلق عــلى نفســه ، مؤكّــداً جدليــة العلاقة بينه وبين طبيعته

الاجتماعية[3]، نجد أن مثل هذه العلاقة تظهر فقط على مستوى " ذرّات النص "، أي على مستوى وحدة لغوية فيه أو على مستوى وظيفة بين وحدتين أو سطر شعري أو مقطع يُظهر فعالية معينة يرغب الناقد في إظهارها ، ولا تظهر على مستوى النص ككل ، بوصفه بنية كلية تتعالق عناصرها وتتفاعل مما يضعف الفعالية التحليلية ويجعل من بنية النص ركاماً هائلاً من البنى المفككة يصعب حصرها . وهذا ما تكشف عنه كثرة العناوين التي تزيد على مئة وخمسين عنواناً بين رئيسي وفرعي موزّعة في حوالي ثلثي الدراسة ، مما يجعل من ملاحقة طرائق التحليل ونتائجه أمراً عسيراً .

نحاول أن نتابع الناقد في تحليله البنية الداخلية للشعر المعاصر في المغرب من خلال تناوله البنيتين السطحية والعميقة ، وفي كشفه عن القوانين التي تحكم هاتين البنيتين . وكان (بنّيس) أشار إلى أن استخدامه لمصطلحي البنية السطحية والبنية العميقة قد جاء بعيداً عن مفهوم (شومسكي) (N. Chomsky) لهما ، وأن مرام بحثه " يباين مسعى النحو التحويلي من حيث تحديد المصطلحين ووظيفتهما المنهجية في الكشف عن قوانين بنية اللغة[4] فكيف فهم (بنّيس) هذين المصطلحين ؟ وما هي خطوات التحليل التي اتبعها للوصول إلى هذا الفهم ؟ وكيف تمّت له صياغة القوانين التي تحكم حركة هاتين البنيتين ؟

أولاً : البنية السطحية : Structure superfitielle

بعد أن يشير الناقد إلى أن النص الشعري عبارة عن سلسلة من الترابطات والأدلة اللغوية يعطي تعريفاً للبنية السطحية بقوله : "ونقصد بالبنية السطحية مجمل المظاهر الخارجية للنص الشعري ، وتشمل اقتصاد النص ، من النواحي الزمانية والبصرية والنحوية ،

نظماً وصرفاً ، والبلاغية ، أي ما يركب النص كلغة ذات خصوصية في المجال العام للغة "[5]. مما لاشك فيه أن التعريف الذي قدمه (بنيس) للبنية السطحية قد جاء منسجماً مع تعريف (شومسكي) وليس كما أشار، من أن استخدامه لها قد جاء بعيداً عن استخدام (شومسكي)، لأن البنية السطحية في القواعد التوليدية والتحويلية (Grammaires génératives et transformationelles) هي البنية الظاهرة عبر تتابع الكلام وتشتمل على كل المكونات التركيبية والدلالية التي تخص البنية الجملية لهذا الكلام كظاهرة حسية . وهذا يوافق تعريف (بنيس) لها. ثم نراه يعمل على تفكيك هذه البنية إلى وحداتها الأساسية ، ويحاول من خلال هذا التفكيك الوصول إلى خصائص هذه البنية وقوانينها بالنظر إلى فعالياتها المختلفة ، وبالنظر إلى موقعها في الحركة الاجتماعية المغربية، وقدرتها على عكس طموحات الطبقات الاجتماعية ومشاعرها وأفكارها بوصفها شكلاً من أشكال وعيها . ويأتي تفكيك هذه البنية ومعرفة خصائصها وقوانينها مقدمة للتأكيد على الطبيعة الاجتماعية الجدلية لبنية النص الشعري التي تتجلى في " البنية العميقة " والتي تتفاعل من خلالها بنية النص مع بنية الواقع التاريخي والاجتماعي مشكلة بنية أكثر غنى واتساعاً هي البنية الدلالية أو العميقة . ومن هنا فإنّ البحث عن البنية السطحية وتجلياتها في النصوص الشعرية المغربية يشكل مستوى أساسياً من مستويات قراءة هذه النصوص ، لأنه يتعذر الدخول إلى البنية العميقة دون اكتشاف البنية السطحية وتحديد وحداتها الدالة التي تعمل مع الوحدات الأخرى الخارجية على بناء البنية العامة أو العميقة .

وعلى هذا الأساس يقوم الناقد بقراءة البنية السطحية أولاً ، من خلال مجالات ثلاثة هي : 1 - بنية الزمان والمكان 2 - متتاليات النص 3 - بلاغة الغموض .

1 - بنية الزمان والمكان :

تخص هذه البنية ما يتعلق بمستويات التشكيل النصّي ، سواء تعلق الأمر بالأوزان والإيقاعات ، أو بالأصوات ، أو بطبيعة التركيب ، بما فيها طريقة توزيع الكلمات في الصفحة وتنظيمها . ونجد الناقد يحدد بنية الزمان بقوله : " إن الخروج على البنية الإيقاعية التقليدية للنص الشعري وطرح بنية مضادة لتركيب الزمان في النص الشعري ، عمل مشروع استوجبته ظروف موضوعية فرضت ظهوره كتعبير عن ما يتطلبه التطوّر والتحوّل "[6]. وهكذا نجد الناقد يفتح هذه البنية على الواقع الخارجي ، مشيراً إلى أن علاقات هذا الواقع هي التي تدفع مثل هذه البنية للظهور والإنتشار بكونها الأكثر قدرة على التعبير عن طموح الفئات الاجتماعية التي تتحرك في بنية المجتمع المغربي ، وبكون البنية الإيقاعية التقليدية بابتذالها وجمودها أمست غير قادرة على القيام بمثل هذه المهمة . ومن هنا يقوم الناقد بمتابعة التحول الجديد في البنية الإيقاعية ، حيث يشير إلى : التخلّص من سلطة البيت كوحدة وزنية واستبداله بالتفعيلة ، ثم التخلّص من القافية مع المحافظة على نوع معيّن من الجرس الشعري في نهاية المقطع أو بداخله[7]. والناقد ، فيما يشير إليه ، يستند إلى مواقف بعض الشعراء المغربيين الذين أعلنوا الخروج عن عمود الشعر ، بوصفه قيداً يغلّ التجربة الشعرية ويخنقها، إلى بنية إيقاعية جديدة تنسجم مع حيوية اللغة وتعبّر عن حرية الشاعر وانطلاقه . والناقد في تتبعه لهذه القضايا يعمل على صياغة قوانين لبنية البيت الشعري المعاصر وقوانين أخرى لبنية القافية . فأمّا القوانين التي تخص بنية البيت فيحدّدها من خلال قوانين ثلاثة تعود إلى ما يتميز به البيت الشعري من وقفة " تحدّ من اندفاع الأدلة ، وهذه الوقفة تتجسّد بصمت أو بياض ، فهما علامة نهاية البيت، لأن (الوقفة)

في الأصل ، هي توقف ضروري للمتكلم لأخذ نفسه"[8]. وهي : " 1 - وقفة دلالية ونظمية وعروضية . 2 - وقفة عروضية فقط . 3 - وقفة محدودة ببياض . وهذه القوانين الخاصة بالبيت الشعري تتجمّع كلّها في النص الشعري المعاصر بالمغرب ، وهي خاضعة لمستويات من الوعي بالظاهرة الشعرية ، وتتجلى في النص حسب المراحل التاريخية التي اجتازها تبلور المتن وحسب نوعية الوعي الذي يتحكم في إبداع الشعراء "[9]. فالقوانين بتسلسلها ، إذن ، تشير إلى تطور البنية الإيقاعية بما ينسجم مع تطور الوعي الثقافي والاجتماعي لفئات اجتماعية معينة تشكل ، هنا فئات البرجوازية الصغيرة في المغرب . ذلك أن هذه الفئات تعكس في كل مرحلة من مراحل وعيها قانوناً من القوانين المشار إليها ، بما ينسجم مع متغيرات الواقع الخارجي ومع وعي الشاعر بهذه المتغيرات واستجابته لها . إن الوعي " لا يعكس فقط العالم الخارجي الموضوعي الموجود خارج الإنسان ، بل ويشكل ، في الوقت ذاته ، عكساً للذات ، لعالم الإنسان الداخلي والروحي "[10]. وقد قام الناقد بالكشف عن هذه القوانين من خلال مجموعة من الشواهد الشعرية المغربية المعاصرة التي يعبّر كلٌ منها عن قانون محدّد .

غير أننا نرى أن الحديث ، هنا ، عن تشكّل قانون يكشف عن فعالية إيقاعية من خلال رصد عدد قليل من النصوص الشعرية المجتزأة تتراوح بين ثلاثة نصوص وسبعة ، يعدُّ قسراً للفعالية الإيقاعية ، فضلاً عن قسر القانون الذي تمت صياغته استناداً إلى هذه الفعالية ، مما يشكّك في صحة هذا القانون وعلميته .

إن مثل هذا العمل الذي غيّب فيه الناقد مساحة كبيرة من النص، محتفظاً بجزء صغير منه سعياً وراء تأكيد قانون ما ، يسمح لنا بالإفتراض بأن نصّاً كاملاً يمكن أن يتسع لأكثر من قانون . ولما كان الناقد يربط كل قانون بمرحلة من الوعي الاجتماعي والثقافي ، فإنَّ هذا

يستتبع القول أيضاً ، إن نصاً كاملاً قد يكشف عن أكثر من مرحلة من الوعي ، لأن مثل هذا النص يمثّل صوت البرجوازية الصغيرة ، وهذه إنما " تتصف بقصر النفس وضيق الأفق النضالي الذي لا يقوى على احتمال المصاعب ومجابهة الأخطار "[11]. مما يجعلها تنوس بين أكثر من طبقة ، ويجعل من وعي البرجوازي الصغير وعياً متفاوتاً يتحرك على أكثر من اتجاه ويستوعب أكثر من مرحلة ، مما يجعله غير منضبط. وكان الناقد قد أشار إلى ذلك عندما تحدّث عن عجز البرجوازية الصغيرة وإحباطها بقوله ، إنها عاشت بعد الاستقلال " عجزاً وانتظاراً على المستويات الثلاثة التالية : أ - العجز عن الوحدة ب - العجز عن التنظيم جـ - العجز عن التغيير "[12]. ويضيف : " لقد بدا لنا ... أن البرجوازية الصغيرة لا يمكنها على الإطلاق ، في ظلّ اعتمادها على قوتها الذاتية ، أن توفر لنفسها نظرية متجانسة "[13]. وهذا يجعل من تسلسل القوانين التي استخرجها الناقد ، إضافة إلى مراحل الوعي التي عبّرت عنها موضع أخذ وردّ ، ويؤيد ما كنا قد ذهبنا إليه ، ليس على مستوى قوانين البيت الشعري هنا ، وإنما على مستوى كلّ القوانين التي صاغها الناقد من خلال تتبعه لفعاليات البنيتين السطحية والعميقة.

ينتقل الناقد من تحليل بنية البيت الشعري إلى تحليله بنية القافية والأوزان ، ويشير إلى أن هذه البنية لا تختلف عن بنية البيت ، لأن الوعي الذي حطّم وحدة البيت هو نفسه الذي حطّم وحدة القافية والأوزان ، ويخلص إلى أن بنية القافية في المتن الشعري المعاصر بالمغرب تعتمد قوانين ثلاثة هي : " 1 - وحدة القافية والروي . 2 - تزاوج وتناوب القافية ، ثم تحطيم وحدة الروي . 3 - التحلّل من القافية ثم البحث عن قافية داخلية "[14]. وأمّا ما يتعلق ببنية المكان ، فإنّ الناقد يشير إلى العملية الطباعية وطريقة توزيع الكلمات في الصفحات وتنظيمها ، أي إلى التشكيل الهندسي للنص الشعري ، لأن

هذا له دلالات بما يمكن أن يلفت انتباه المتلقي إلى بعض النقاط الهامّة التي يبرزها مثل هذا التشكيل ، مع النظر إلى تداخل العلاقة بين بنيتي الزمان والمكان في النص الشعري بما يفيد مواكبتهما لحركة الوعي الاجتماعي.

2 ـ متتاليات النص :

وهي الجمل الاسمية والفعلية المترابطة داخل النص الشعري . ويعرّف الناقد المتتالية بقوله : " وما المتتالية عندنا إلا وحدة لغوية متجانسة نحوياً ودلالياً داخل النص الشعري ، وقد تشمل بيتاً أو مقطعاً أو نصّاً بكامله ، وتتعدّد المتتاليات داخل النص بتعدّد هذه الوحدات "[15]. فالجملة كما هي الركن الأساسي في النص ، كذلك هي في التحليل ، لأنها تشكّل البنية السطحية التي تتعالق اعتباراً منها كافة البنى الأخرى التي تختزن البنية النحوية والدلالية للتركيب اللغوي . ويعمل الناقد من خلال رصده بنية الجملة في الشعر المغربي المعاصر على تحديد طبيعة الجملة فيه أو المتتالية ، كما يسميها ، حيث يشير إلى وجود متتاليتين داخل هذا الشعر ، تحاول كل متتالية أن تعكس وعياً معيناً بالإستناد إلى خصائصها النحوية والدلالية . فالمتتالية الأولى تعبّر عن الزمن الحاضر الذي يتتابع انقضاؤه ويسيطر عليها النفي ، كما تعيش في جوّ يسوده الموت ، بينما تعبّر المتتالية الثانية التي تتداخل أحياناً مع الأولى عن زمن المستقبل ويسيطر عليها الإثبات ، وبالتالي ، تعيش في جوّ مليء بالحياة . وقد تمكّن الناقد من صياغة قوانين تعبّر عن هذه النتيجة من خلال تتبعه الدقيق لعدد من النصوص الشعرية التي تمثل كلتا المتتاليتين، رصد فيها الأزمنة النحوية التي تكشف عنها طبيعة العلاقات التأليفية في المتتالية ، فضلاً عن الأزمنة الصرفية بالإضافة إلى الجمل

الخبرية والإنشائية ، بما يفيد النظر إلى التوزيع الزمني للأفعال داخل النص . كما رصد بنية الضمائر بأنواعها المتعددة ، وترابطات الجمل الاسمية والفعلية ، مركزاً على جملتي النفي والإثبات[16]. وعلى الرغم من فعالية هذا العمل الذي أنجزه الناقد برصده بنية الجمل داخل النصوص الشعرية وتحديد فعاليتها ومستوياتها المختلفة واستخراج عدد من القوانين التي تعبّر عن هذه المستويات فإنّ افتراضنا السابق الذي يتعلق بعدد النصوص وطريقة تجزيئها بما لا يسمح بتشكّل قوانين تتسم بطابع علمي ، يبقى قائماً .

3 ـ بلاغة الغموض :

إن أبرز ما يحدّد هذه الظاهرة هو طبيعة الإنحراف التركيبي في بنية الجملة والتي تستتبع انحرافاً دلالياً . وهذا الإنحراف يشكّل خرقاً لبنية التركيب الأساسية على كافة مستوياتها . وقد أشار الناقد إلى أن "المستوى البلاغي للمتن المعاصر بالمغرب طرح إشكالية ذات خصوصية تكمن في الجمع بين حدّين متنافرين ، وهما الدعوة إلى التقرّب من القارىء من ناحية ، واستقدام الغرابة والغموض من ناحية ثانية "[17]. ونرى الناقد يربط هذه الظاهرة بالشروط الاجتماعية والمادّية والثقافية في المغرب على المستوى النظري ، غير أنه عندما تناولها على المستوى النصّي أغفل هذا الربط واكتفى بملاحظة الإنحرافات التركيبية والإيقاعية التي تسهم في إغناء النص وتميّزه ، بما فيها أبعاده الأخرى التي يمكن أن يكشف عنها ، ماعدا إشارات باهتة صوّر من خلالها كيف أن بعض الدلالات التي تؤكدها بنية النص تكشف عن واقع اجتماعي مستلَب ، تعيش فيه فئة اجتماعية مستلَبة .

ويتابع الناقد (بنّيس) ظاهرة الغموض من خلال رصده شواهد

مــن الشعر المعاصر في المغرب على مستويات عدّة . وعلى الرغم من وجـود بعض التداخل والتكرار في هذه المستويات التي عرض لها غير أن معالجتـه لهـذه القضـية قـد أظهرت فهماً وافياً لمختلف الظواهر التركيـبية والدلاليـة فـي بنية هذا الشعر ، مستفيداً من معالجة بعض اللسـانيين والعامـلين فـي حقول البلاغة والشعرية لها ، من أمثال : (هيلمسليف)، (جاكوبسون)، (تودوروف)، (جان كوهين)، (كريستيفا)... ونظـرة سريعة نلقيها على هذه الظواهر التي تدفع النص الشعري إلى الغمـوض نجـده يذكـر : الطلاسم والرموز[18]، شمولية التجربة[19]، الإيحـاء وانفـتاح الـنص"[20]، الـبعد المعرفي وشحن النص بمعرفة إنسـانية[21]. غيـر أنّ أبرز هذه الظواهر وأكثرها تمثّلاً للغموض هي ظاهرة الإنحراف اللغوي والدلالي في بنية النص الشعري ، من حيث إن هـذه البـنية تشكّل خروجاً عن لغة الاستعمال العادي . فالشعر " يحطّم بطـرقه الخاصة قوانين اللغة "[22]، على حدّ تعبير (جان كوهين) (Jean cohen). وبـتحطيم هذه القوانين فإنّه يبني علاقات جديدة متميزة تخرج مـن مستوى المباشرة والإنغلاق إلى مستوى الإيحاء والإنفتاح . ويأخذ المسـتوى الجديد مسارات عدّة في الشعر المغربي المعاصر ، منها ما يخصّ التركيب الاستعاري ، سواء تعلّق الأمر بالجملة أو بالنص ، وما يـنجم عـن هـذا الـتركيب مـن اختراق العلاقات الدلالية القائمة بين المدلـولات وإبـداع بنية دلالية جديدة غير مألوفة[23]، تزدحم بالصور الشعرية الجديدة والمبتكرة ، ويتمّ فيها إنزال المجرّد منزلة المحسوس ، والجـامد منزلة العاقل ، ومنها ما يخصّ حذف الروابط النحوية بين الجمل الشـعرية وبيـن المقاطع ، مما يحدث تراكمات لا رابط بينها من الناحية اللغوية [24]. وهذا الأمر يعدم الترابط اللغوي والمنطقي في النص الشعري مما يعمّق عالمه ويثير من خلاله كوامن خبيئة .

وكان النقاد العرب القدماء قد عالجوا هذه القضية تحت عنوان الفصل والوصل . فالفصل هو عطف الجمل بعضها على بعض دون أدوات العطف ، أمّا الوصل فهو عطف الجمل بعضها على بعض بواسطة أداة من أدوات العطف . وقد جعلوا الفصل والوصل حدّاً للبلاغة حتى إنه جاء عن بعضهم ، أنّه سئل عن البلاغة فقال : " معرفة الفصل من الوصل . ذاك لغموضه ودقّة مسلكه وأنه لا يكمل لإحراز الفضيلة فيه أحد إلاّ كمل لسائر معاني البلاغة "[25]. ومن المسارات الأخرى أيضاً ما يخص استخدام الضمائر بطريقة لا تدلّ فيها على مسمى معين[26]، أو ما يخصّ التقديم والتأخير وما ينتج عن هذه الظاهرة من إعادة ترتيب مواقع الأدلة دون مراعاة قوانين النحو المعروفة[27]، ثم ما يخصّ إعادة تشكيل البنية الإيقاعية بالإستناد إلى تشكيل البنية اللغوية والدلالية[28].

إن الناقد الذي تابع كل هذه الفعاليات إنما أراد أن يؤكد على أن النص الشعري المغربي أصبح فعّالية معقدة يكتنفها الغموض ، لأنه تمكّن من إعادة تشكيل اللغة وصياغتها بما يؤكّد هذه الفعالية ، مما يجعله بؤرة من المعارف الإنسانية تشع بدءاً من النص وتغيب وراء حدود الزمان والمكان . وتأتي البنيوية (structuralle) بقدرتها على اكتناه النص وأبعاده لتلاحق هذه المعارف وتكشف عنها وتقبض عليها. إنّ البنيوية كما يقول (ميشيل فوكو) : " ليس سوى أداة لتقديم صياغة علمية لمضمون آتٍ من مكان آخر ... وهي الوعي اليقظ والحذر الذي يسم المعرفة المعاصرة "[29].

ثانياً : البنية العميقة : Structure profonde

تعد البنية العميقة العمق الدلالي للبنية السطحية . فالناقد الذي

ركّـز في البنية السطحية على الظواهر الخارجية للبنية الشعرية متتبعاً فيهـا الفعاليات التركيبية والإيقاعية بأشكالها ومستوياتها وما يمكن أن تكشـف عنه من قيم دلالية ، يأتي ، هنا ، ليركّز على البنية العميقة من خـلال دمـج البـنية السـطحية في البنية التاريخية . وفي هذا الإطار يستشهد بمقولة لـ (غولدمان) تؤكّد ذلك ، تقول : " فالدراسة الإيجابية لكـامل السلوك الإنسـاني تكمن بالضبط في المجهود الذي يبذل لجعل دلالـته قابلة للفهم من خلال توضيح الخصائص الهامّة لبنية جزيئية لا يمكن أن تُفهم بدورها إلاّ في الحدود التي تدمج هي نفسها في بنية أكثر اتسـاعاً حيث إن عملها يمكنه بمفرده أن يبين تكوينها "[29]. فإذا كانت قراءة البنية السطحية قد قامت على أساس من الوصف لمكوناتها ، نجد أن البـنية العميقـة تقوم على أساس من التفسير الذي يكتنه العلاقات الداخلية لمكونات البنية السطحية ويقارب بينها وبين الحركة الاجتماعية والاقتصـادية الـتي يتمـثّل وعيها الثقافي بها . ويخلص الناقد إلى أن البنية العميقة تتشكّل من قوانين ثلاثة هي : 1 – التجريب ، 2 – السقوط والانـتظار ، 3 – الغرابة . ويعبّر كل قانون من هذه القوانين عن العمق الدلالي لكل مجال من مجالات البنية السطحية كما تم تناولها .

1 – التجريب :

ويعـبّر عـن بـنية الـزمان والمكان ، إذن فهو يخصّ البنية الإيقاعيـة وما تتضمنه من محاولات الشعراء الخروج على بنية الإيقاع التقـليدية ، بما في ذلك من محاولات الخروج على طريقة تشكيل النص ومستواه الطباعي . ويشير الناقد إلى أن مثل هذه المحاولات لم تستقر في صيغ نهائية ، وإنما بقيت تعبّر عن مواقف مرحلية يحكمها التجريب وتكـرار الـتجريب ، الأمر الذي يشير إلى بلبلة وانعدام التجانس على مستوى البنية الإيقاعية والبنية الاجتماعية[31].

2 ـ السقوط والانتظار :

ويعـبّر هـذا القـانون عن بنية متتاليات النص . فكما أن هذه البنية تنقسم إلى متتاليتين ، واحدة تطغى عليها جملة النفي ويسود فيها الموت ، والثانية الإثبات وتسود فيها الحياة ، كذلك هي الحال مع قانون السـقوط والانـتظار . مع النظر إلى أن حركة الموت تتداخل أحياناً مع حركة الحياة في إطار هذا القانون . ولكن بينما لا تظهر حركة الحياة ، إلاّ مـع حركة الموت من خلال تداخل الإثبات والنفي ، نجد أن حـركة المـوت تستقل داخل متتالية واحدة في إطار جملة النفي . ويشير الناقد إلى أن الـتركيز عـلى السقوط في الشعر المغربي المعاصر " ليس إلاّ انعكاسـاً للقراءة الخاصة التي قام بها الشعراء لواقعهم الذاتي وواقعهم الموضـوعي . ورصـد السـقوط في الواقعين معاً ناتج عن نوعيـة الوعـي الـذي تميّز به الشعر المغربي في مرحـلة محدّدة من مراحله الـتاريخية"[32]. ويـتابع الـناقد أساليب بنية السقوط من خلال رصده لمفـاهيم المـوت والهزيمة والحزن والغربة داخل النصوص الشعرية ، حيث يستحضر شواهد من نصوص شعرية تطول وتقصر بحسب تمثّلها لهـذه المفـاهيم ، ثم ينتقل إلى تحديد المجالات التي استوعبت أساليب السقوط . ومنها : الفرد ، حيث يشكل المجال الخصب لسقوط الشاعر ، فالجماعة التي يأتي سقوطها أحياناً متداخلاً مع سقوط الفرد ، ثم الوطن الذي يصبح في ظلّ السقوط بركة للحزن والغربة والاضطهاد والموت ، وأخيـراً الفعالية الشعرية التي يشكو الشعراء من أن ألفاظها غير قادرة على نقل عالمهم الخاص مما يضعها داخل محيط السقوط ذاته"[33].

ثـم ينـتقل الناقد إلى أساليب بنية الانتظار التي يراها " تلتقي رغـم ، تـنوّعها ، عند زاوية محدّدة تبرز في الوسيلة التي يجعل منها

الشـاعر شـرطاً للـتحوّل والتغيير ، على مستوى بنية النص ، وعلى مستوى العالم المقروء قبل كتابة النص ، المتمثل في الواقع الذي هو السقوط "[34]. وتعدّ هذه الأساليب بمثابة ردود فعل للشعراء على الواقع الـذي يعيشـون فيـه ، وتنطوي ، بالإضافة إلى ذلك ، على رغبة في تجـاوزه والتخـلّص مـنه ، وذلك بانتظار المخلّص الذي يزيل أسباب الفساد والظلم والإنكسار ويقيم عالم الخصوبة والحيوية . وهذا المخلّص الـبطل قـد يكـون فرداً وقد يكون جماعة . ويرصد الناقد أساليب بنية الانـتظار مـن خلال أحد عشر شاهداً شعرياً للمخلّص الفرد وشاهدين للمخلّص الجماعة . كما يسعى إلى تحديد مجالاتها بالبعث والقيام والغد المشرق وغيرها من مجالات البعث والحياة[35].

3 - الغرابة :

يعـبّر قـانون الغرابة عن بنية بلاغة الغموض . ولعلّ أبرز ما يؤكـد هـذا القانون ويسمح له بالظهور هو طبيعة الواقع الاجتماعي ، بقيمـه وتناقضـاته وأزماته الحضارية وأثرها في ترسيخ مستوى من الوعـي فـي ذهن الشعراء يدفعهم لتمثّل مثل هذا القانون والأخذ به . يقـول الـناقد : " ... ومـن ثـم كان البحث جمعاً بين رغبات ومطامع مشـروعة وغيـر مشـروعة ، يؤلف بينها ضرورة الإستكانة لما هو مفـاجيء ومباغت ، فكانت الغرابة من ناحية ، والمغامرة والتجريب من ناحيـة ثانية ، وهما محددتان في الهجرة من قيم بلاغية إلى قيم أخرى غير مألوفة "[36].

إن الـناقد الـذي اكتشف قوانين البنية العميقة ، أدرك أن هذه القوانيـن ما هي إلا صياغة فنّية للواقع الاجتماعي الذي تعيشه الفئات الاجـتماعية التي تنتمي إلى البرجوازية الصغيرة . إن هذه البرجوازية

فشلت في تغيير الأنماط الاجتماعية والاقتصادية السائدة بسبب عوامل تعود إلى طبيعة تشكلها وانتماءاتها وعدم قدرتها على تأسيس تنظيم اجتماعي يستند إلى نظرية علمية يمكن أن يسير بها نحو أهدافها ، مما دفعها إلى مزيد من القلق والتشاؤم والإحباط ، ودفع أدبها للتعبير عن هذه القضايا . وقد أشار الناقد إلى ذلك عندما أكّد أن " السقوط في الأساس عجز ، والإنتظار عجز أيضاً فالعجز نتيجة حتمية لكل عمل لا تقوده نظرية علمية تنطلق من الواقع ، ويصدق صحتها الواقع أيضاً "[37].

مما تقدم ، نرى أن الناقد يقيم فهمه للبنية العميقة على أساس مقاربة البنية السطحية مع البنية التاريخية والاجتماعية . فالبنية العميقة ، إذن هي البنية الدالة أو الدلالية (La structure signifiants) التي كان (غولدمان) أشار إليها ، بوصفها فعالية دينامية على مستوى العلاقة بين النص والواقع . وبذلك يكون المقصود بالبنية الدلالية " هو المعنى الداخلي لهذه البنية الذي يتم عن وعي جماعي معين "[38].

وبالنظر إلى هذا الفهم ، فإن دراستها تهدف إلى " اكتشاف الوحدة الداخلية للنص وتشكّل مجمل العلاقات الأساسية داخل النص .. بحيث يستحيل علينا أن نفهم زاوية من زاوياه دون إحالتها إلى مجمل النص الذي يجمع كافة الإجابات الاجتماعية والتاريخية التي تشكّل رؤية معينة للعالم تبرز في تضاعيف النص "[39]. وقد يشكّل هذا الفهم للبنية الدلالية مأخذاً كبيراً على فهم الناقد الذي تناول من خلاله البنيتين السطحية والعميقة ، لأن البنية الدلالية هي فعالية كليّة يتم تناولها والبحث فيها من خلال علاقات النص كلّها . وليس من خلال اجتزاء نموذج منه . صحيح أن الناقد قد نوّع في قراءته الشعر المغربي ، حيث تناول فيه مختلف فعالياته التركيبية والدلالية ، غير أن مثل هذا التناول

لـم يكـن على مستوى النص وإنما كان على مستوى أجزاء منه ، ممّا يجعل من عملية الوصف والتفسير عملية غير متكاملة . وهذا ما يخالف فهـم (غولدمـان) وأتباع المنهج الجدلي الاجتماعي لبنية النص الأدبي الذي ينبغي النظر فيه على أساس من الكليّة لحركة مكوناته ولعلاقة هذه المكونات بالبنية التاريخية والاجتماعية .



الهوامش

- * ظاهرة الشعر في المغرب / مقاربة بنيوية تكوينية : محمد بنّيس ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 / 1985 .
- ** ناقد من القطرالعربي السوري ، يعمل حالياً مدرساً في جامعة قطر .

1) البــنيوية التكويــنية والــنقد الأدبي : لوسيان غولدمان وآخرون ، راجع الترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية – لبنان ط2 1986 ص 31 .

2) ظاهــرة الشــعر المعاصــر في المغرب / مقاربة بنيوية تكوينية : محمد بنّيس ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، *ط2 / 1985 ص 12 .*

3) نفسه ص 24 .

4) نفسه ص 12 / 39 .

5) نفسه ص 40/39 .

6) نفسه ص 48 .

7) نفسه ص 49 .

8) نفسه ص 54 .

9) نفسه ص 55 .

10) أصول الفلسفة الماركسية اللينينية / المادية الديالكتيكية ، بإشراف فيودور بورلاتسكي ، دار التقدم ، موسكو 1985 ص 92 .

11) مجلة الوحدة ، السنة الأولى العدد 10 تموز / 1985 ص 87 .

12) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ص 364 .

13) نفسه ص 366 .

14) نفسه ص 68 .

15) نفسه ص 113 .

16) راجع : المصدر نفسه من ص 113 – إلى ص 152 .

17) نفسه ص 157 .

18) نفسه ص 160 .

19) نفسه ص 161 .

20) نفسه ص 164/ 165 .

21) نفسه ص 189/ 190 .

22) نفسه ص 165 .

23) نفسه ص 170/ 171 .

24) نفسه ص 176 .

25) دلائل الإعجاز في علم المعاني ، للإمام عبدالقاهر الجرجاني ، ص 170 / 171 .

26) راجع : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، من ص 180 إلى 184 .

27) نفسه ص 186 / 187 .

28) نفسه ص 188 / 189 .

29) نظـــام الخطـــاب : ميشيل فوكو ، ترجمة د. محمد سبيلا ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 / 1984 ص 92 .

30) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 207 .

31) نفسه من ص 203 – 208 .

32) نفسه ص 215 .

33) نفسه من ص 215 – 225 .

34) نفسه ص 225 .

35) نفسه من ص 226 – 230 .

36) نفسه ص 232 .

37) نفسه ص 382 .

38) فـــي البنيوية التركيبية / دراسة في منهج (لوسيان غولدمان) : د. جمال شحيد ، دار ابن رشد للطباعة والترجمة والنشر ، بيروت ، لبنان ط1 ، 1987 ص 80 .

39) نفسه ص 81 .

* * *

1 – مقدمة منهجية :

– مكانة البحوث السيميائية من الدراسات النقدية العربية المعاصرة.

– الفوضى المصطلحية والحلول الممكنة لتجاوزها .

قبل أن نعرض لتحليل هذه القصة ، يجدر بنا أن نقدم بإيجاز قراءة لموقع السيميائية من البحوث النقدية المعاصرة وما تطرحه من إشكالات على الصعيدين النظري والتطبيقي .

حققت الدراسات النقدية في نهاية الثمانينات قفزة نوعية لاسيما بعد ظهور المحاولات السيميائية الأولى في المغرب والجزائر وتونس وبعض البلدان العربية الأخرى التي سعت إلى إحداث قطيعة جذرية مع الممارسات النقدية التقليدية وإعطاء الأولوية في التعامل مع النصوص إلى التفكير العلمي .

وقد صاحب هذه النقلة النوعية خطاب علمي جديد مبني أساساً على مصطلحات تحيل على مرجعيات علمية محددة لا يمكن للباحث أن يشتغل عليها بقطع النظر عن المعرفة المسبقة لحقولها الأصلية .

إن المتتبع للتطور السيميائي المعاصر يلحظ بدون مشقة أن منحدراته العلمية تظهر في بعض جوانبها وبشكل ملموس في الدراسات اللسانية وعلى وجه التحديد في كتابي ف . دي سوسير F. de Saussure [دروس في اللسانيات العامة][1] ول. هيلمسلف L. Hjelmslv [مقدمات في نظرية الكلام][2] وأعمال حلقة كارناب وبحوث الشكلانيين الروس . على

هــذا الأساس ، نلاحظ من خلال معاينتنا للوضع المصطلحي في البحوث السيميائية الأوروبية المعاصرة إجماعاً حول المصطلحية المعتمدة نلمسه فــي " المعجم المعقلن لنظرية الكلام "[3] للباحثين أ. ج. غريماس A. J. Greimas و ج. كورتيــس J. Courtés وفي الدراسات النظرية والتطبيقية التي تبنت التيار السيميائي .

إن وضع المصطلحية السيميائية في العالم العربي يختلف تماماً عمــا هــو عــليه فــي أوروبا . ولم يرق بحكم التضارب الموجود في المصــطلحات المســتعملة إلى بلورة نموذج مؤسس لخطاب علمي دقيق يضبط مفاهيمه وأدواته الخاصة به سلفاً . يكفي أن نقرأ بعض الدراسات السيميائية لنتأكد من الاختلافات الموجودة بين الباحثين والتي تؤثر سلباً فــي تبــليغ الرسالة العلمية وتفسر جانباً من جوانب الفشل في الاتصال القائم بين القارىء العربي والمعرفة السيميائية .

ولئن كان الخطاب السيميائي المعاصر مستعصي الفهم في لغته الأصــلية ، فــإن الترجمة بالشكل الذي تتم به وبحكم تعبيرها عن رغبة فــردية تخضــع لميــول شخصية أكثر مما تخضع لفعل معرفي جماعي تزيدها غموضاً على غموض ولا تفي بالغرض العلمي .

وتــتعقد الأمور أكثر فأكثر عندما نعلم أن ترجمة الخطاب النقدي المــنجزة في إطار السيميائية وتحديداً في المنظور الغريماسي كثيراً ما تســقط فــي الــتعميمية بــدون القدرة على بلورة المفاهيم النقدية التي افترضــتها أو تعــتمد على جزئيات مبتورة عن السياقات المنهجية التي انبعــثت مــنها والإشكالية البحثية التي انبنت عليها والمرجعيات العلمية التي تحيل عليها .

فــي غيــاب اســتراتيجية عــلمية واضحة ، فإنه لا يراعى في الــترجمة أدنى عــناية بتــنوع الــتيارات التي تحكم الخطاب السيميائي

المعاصر وأدنى اهتمام بالتطور التاريخي لكل تيار خصوصاً وأن المناهج النقدية الراهنة في الأوساط الجامعية كثيرة ومعقدة إلى حد تستعصي فيه على المتخصصين .

إن تبـنـي السيميائية في الدراسات النقدية العربية المعاصرة في بدايــة الثمانيـنـات لــم يكــن محصلة لرؤية علمية شمولية تولي أهمية بالدرجــة الأولى إلى ضرورة التفكير في الخروج من الأزمة الحادة التي كــان يعــاني منها النقد العربي ، من جهة ، بسبب المواقف الراديكالية الــتي استهدفت المناهج الحداثية ورفضتها بإلغائها لأي حوار يهدف إلى تقصــي الحقيقة العلمية ، ومن جهة ثانية ، بسبب التطرف الملحوظ في التنكر لكل ما له علاقة بالتراث ، ومن جهة ثالثة ، بسبب غياب البحوث الجماعيــة والتنســيق بيــن الباحثين . إن التفكير في الخروج من هذه الأزمــة حــتى وإن وجد على المستوى الفردي لم يتبلور على المستوى الجمــاعي . ثــم إن المسألة لم تكن سهلة كما يتصور البعض ؛ ذلك أن إحــداث القطيعــة مع الممارسة الكلاسيكية التي جمدت الفكر وعطلته لا يعــني بكــل بساطة استبدال منهج بمنهج أو استحداث مصطلحية جديدة بقــدر مــا يعــني التمــثل الواعي والمسؤول للتراث النقدي والفلسفي والــرهانات العلمية التي تقف وراء الممارسات السيميائية في أصولها . إن الهدف من إحداث القطيعة لا ينبغي أن يكون جرياً وراء منهج يكرس موضــة أو لاعتــبارات تجاريــة يذهب القارىء ضحية لها ؛ إنه قناعة علمية مستمدة أصلاً من رغبة الباحث في صياغة أجوبة على إشكاليات مطــروحة بحدة في الدوائر العلمية العربية وسد الافتقار الذي يعاني منه في نظام الأفكار السائد المفرز لقيم سلبية جمدت الفكر وقيدت الحرية في البحث .

لا ينبغي أن ننظر إلى السيميائية على أنها غاية في حد ذاتها بل وسيلة تكمن فعاليتها في الحلول التي تقدمها .

ولــئن كــانت هــذه المعطيــات تشــكل وضع حال قائم ، فإن الاضطراب المصطلحي الذي يعد السمة الغالبة في البحوث النقدية صادر عــن التســرع في تبني هذا التيار أو ذاك وعن غياب رغبة حقيقية في تمثل وفهم جوهر السؤال في الممارسة السيميائية .

ولعل فحصاً دقيقاً للمصطلحية السيميائية المسخرة في الدراسات النقدية يكشف إلى أي حد هي عميقة حالة الفوضى والتذبذب .

أ – الــترجمات العديــدة للمصــطلح الواحــد : ترجم مصطلح connotation إلى التضــمين[4] / الدلالــة الحافة[5] / الطاقة الإيحائية[6] / الدلالة المتحولة[7].

ب – الــترجــمة الواحــدة لمصــطلحين مختــلفين : ترجم ج. بوهاس، ج. ب. غيوم وجمال الدين كولوغلي مصطلحي narration وrécit بــ السرد[8] ويوسف غازي sémiologie وsémiotique بــ الأعراضية[9].

ج – الترجمتان المختلفتان للمصطلح الواحد : ترجم عبدالعزيز طليمات مصطلح disjonction بــ الانفصالات والانفكاكات[11] دون أن يلزم نفســه بترجمة واحدة وكذلك فعل ســامي سويدان الذي ترجــم histoire بــ الحكاية والخبر[11].

تأسيساً على هذه العينات ، نلاحظ بوضوح أن ترجمة المصطلح فــي الخطاب السيميائي المعاصر تتسم بالاضطراب الذي يحول دون بث وتلقي الرسالة العلمية ويؤدي في جميع الحالات إلى نسف الأسس التي ينــبغي أن ينبــني عــليها التواصل العلمي . فالقارىء العادي يستنتج بســهولة أن عــلة وجود عملية التواصل غير قائمة مادامت الترجمة لا تــؤدي وظيفــتها الطــبيعية وهي نقل المعرفة والمفاهيم المستجدة في الدوائــر العلمية من اللغة الأصلية إلى اللغة الهدف في مصطلحية شفافة وموحدة .

إن أول خطــوة يمكــن أن نقوم بها في عملية ترجمة المصطلح السـيميائي هــي أن نبدأ أولاً بحصر المصطلحية في المعاجم والبحوث العـربية المتخصصــة ونجـنح ثانياً إلى ترجمة ما استعصى نقله وفق عمليات التوليد والاشتقاق والتعريب .

ينـبغي أن تندرج هذه الخطوة المنهجية ضمن مشروع علمي لا يملك قيمته الحقيقية إلا إذا تحول إلى موضوع تحر جماعي(12).

2 – اعتبارات نظرية :

– تحديد مفاهيم المصطلحية المعتمدة في البحث .

ضــمن هــذا الإطــار المنهجي العام نموضع هذه الدراسة التي نسعى من خلالها إلى فحص قصة " عائشة " باستجلاء العناصر السردية حســب ظهورهــا في النص وتحديد الحالات والتحويلات التي تحكم بنية الخطاب السردي .

يقــوم مــلفوظ الحالة sujet d'état على أساس العلاقة الموجودة بين الفاعل [ف] والموضوع [م] :

ف ∩ م : مــلفوظ حالــة وصلي Conjonctif [الفاعل في وصلة بموضوع القيمة] .

ف ∩ م : مــلفوظ حالــة فصــلي disjonctif [الفــاعل في فصلة بموضوع القيمة] .

ولــئن كــان ملفوظ الحالة يشكل وضعاً قاراً ، فإن ملفوظ الفعل يعكــس التحولات التي يحدثها الفاعل المنفذ sujet opérateur للدخول في وصــلة بموضوع القيمة . ينبغي أن نميز في هذا المساق بين تحويلين أساسيين :

- الـتحويل الوصلي : : **[ف ∩ م]** ⟸ **[ف ∪ م]** يخضع للإنتقال من حالة وصلة بالموضوع إلى حالة فصلة عنه .

- الـتحويل الفصلي : : **[ف ∩ م]** ⟸ **[ف ∩ م]** يخضع للإنتقال من حالة فصلة عن الموضوع في حالة وصلة به .

تأسيساً عـلى هـذا ، يتحدد البرنامج السردي بمجموعة من الحالات والتحويلات التي تقوم على أساس العلاقة الموجودة بين الفاعل والموضوع وتحويل هذه العلاقة[13].

تشكل هذه الاعتبارات النظرية نقطة ارتكاز أساسية نستند إليها لنـنظر فـي صـور الخطـاب والآليات التي تتعالق بها لتشكل مسارات صـورية . سيفضـي بنا هذا المستوى الهام في النظرية السيميائية إلى فحص المستوى العميق . نحدد من خلاله الدورة الدلالية للقصة .

2-1 تقطيع النص :

- *تعريف المقطوعة وتقطيع النص .*
- *الخطاب الموضوعي ، الخطاب السردي .*

يمكـن أن نعـرف المقطوعـة السردية على أنها وحدة خطابية تجـري مجرى القصة القصيرة[14]. إنطلاقاً من هذا التعريف ، نلاحظ أن قصة " عائشة " تتشكل من مقطوعتين أساسيتين .

تبدأ المقطوعة الأولى من :

" عائشـة امـرأة ككـل النسـاء الجزائريات " إلى أن " يعرفن حيـاة يومية متشابهة لا يختلـف فيها يوم عن يـوم " (القصاصـة ، ص 195 – 196) .

يـتقدم الكاتب في هذه المقطوعة بوصفه راوياً ملاحظاً يعرض على القارىء طرفين أساسيين في علاقة تتسم بطابع جدالي polémique: المـرأة / المجـتمع وتنضوي في خطاب موضوعي يسعى من خلاله إلى ممارسة فعله الإقناعي faire persuasif على القارىء لحمله على الاعتقاد بحقيقـة المكانة التي تحتلها المرأة في المجتمع . سيفضي هذا الخطاب الموضـوعي بالقارىء إلى مستوى ثان عبر عملية سرد لأحداث وقعت في الماضي يلمس من خلالها هذه الحقيقة .

عـلى هـذا الأسـاس ، يشـتغل الخطاب الموضوعي والخطاب السـردي عـلى ثـنائية : الحاضر / الماضي . إن فهم الحاضر مرهون باستشـارة الماضـي . وعـليه ، يعتبر الخطاب السردي في هذا النص عنصراً جوهرياً في تشكيل الفعل الإقناعي للراوي / الملاحظ على نحو ما نرى ذلك في المقطوعة الثانية التي تمتد من : " وهكذا تتابع أيام عائشة في قريتها " (ص 196) إلى : " ولم تبق من تلك الإحن والمحن إلا بصيص ضئيل من الذكريات المريرة " (ص 201) .

2-2 تحليل المقطوعة الأولى :

- الخطاب الموضوعي :

يصـف الراوي / الملاحظ في بداية هذه القصة وضع المرأة في المجتمع الجزائري الذي يقدمه على أنه مظلم :

" عائشة امرأة ككل النساء الجزائريات ، واحدة من آلاف النساء اللاتي يموج بهن المجتمع الجزائري المظلم " (ص 195) .

يـتحدد الفاعل الجماعي / المجتمع / في النص بـ والد عائشة وغيـره من رجال الأسرة ويتسع مدلوله ليشمل الجار (ص 195)، ويمثل

في جميع الحالات فئة الرجال التي تتأسس كفاعل نجح في تحقيق مجموعة من القيم تنصهر في إقصاء المرأة وإذلالها وتشيئها chosification . إن الراوي / الملاحظ لا يدرج أداءه المحقق ضمن برنامج سردي يوضح فيه عبر التحولات الأسباب التي أفضت بالمرأة إلى هذا الوضع المزري الذي فقدت فيه حقوقها الشرعية . ولئن كان يكتفي فقط بنقل وضع حال قائم ، فإنه يؤكد من جهة أخرى :

" أنها ورثت هذه المكانة كما ورثت والدتها عن السابقات من النساء منذ عهد قديم " (ص 196/195) .

وهي مكانة مؤطرة زمنياً بـ " الماضي والحاضر والمستقبل " في سياق محكوم بحتمية تاريخية . وستبقى ثابتة ولن تتغير . تنسجم هذه المكانة مع النشأة المحافظة للمرأة التي تدخل في علاقة تضاد مع / تطور / يقدمه الراوي / الملاحظ كبديل لبيئة جزائرية مسدودة :

" لا تعرف التطور ولا تغير " (ص 195) .

يؤول الراوي / الملاحظ ، في هذا الملفوظ ، وضعاً وينتقد الفاعل الجماعي (المجتمع) الذي يتجسد سلوكه في طبيعة العلاقة التي يقيمها بفعله . ولئن كان هذا الفاعل لا يعرف ، فإنه يفتقر إلى معرفة الفعل التي تنظم سلوكه في سبيل تكريس مجموعة من القيم يجد كل طرف فيها نفسه . فهو يفكر في مصدر هذا السلوك وفي إفرازاته الخطيرة التي تتجانس والنشأة المحافظة التي تعمل على منع المرأة من امتلاك المعرفة :

" لم تتخرج من مدرسة لا شرقية ولا غربية ولم تتلق أية تربية خاصة أو نشأة معينة " (ص 195) .

وإذا كانت المعرفة تعد السبيل الوحيد الذي يضمن ممارسة حقها الطبيعي في القول والفعل ، فإن العامل الجماعي (النساء الجزائريات)

محكوم بوضعية لا يملك فيها لا القدرة ولا الإرادة ولا " الحق في التفكير" (ص 196). تعد هذه العناصر التي تدخل في تشكيل كفاءته ملكاً للرجال: " فلا تتحرك ولا تسكن إلا بإرادتهم ووفقاً لرغباتهم " (ص 196) .

إن الفعل هنا مربوط بإرادة ضمير الغيبة " هم " الذي يسعى إلى نسف كل ما من شأنه أن يعيد الاعتبار للمرأة ويدمجها في حركية / المجتمع /. هذا الفعل مسخر في نهاية الأمر لتكريس ثوابت تعمل على إبقاء المرأة في منزلة أقل من تلك التي يحتلها الحيوان :

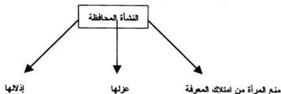
" هي إذن كائن تافه لا مسؤولية له في الحياة بل إنها أتفه من أي حيوان من الحيوانات التي يملكها والدها " (ص 196) .

إذا دققنا النظر في منظور الراوي / الملاحظ ، يتضح لنا أنه يخترق مجال الحياد بفضح مكامن السقوط في نظام القيم الذي يحكم فعل الرجال الممارس على النساء ويظهر ذلك بوضوح في مجموعة من الصور [المظلم ، الضيق ، المظلم] المسندة تارة للمجتمع الجزائري وطوراً للمحيط :

" المجتمع الجزائري المظلم " (ص 195) .

" وعاشت عائشة في محيطها الضيق المظلم " (ص 195) .

تتعالق هذه الصور لتشكل مساراً صورياً يكشف عن معاناة المرأة في فضائها العائلي . تتوافق هذه المعاناة مع مسارات أخرى مقترنة بمنعها من امتلاك المعرفة وعزلها وإذلالها . تنصهر هذه المسارات في تشكل خطابي يعبر بوضوح عن النشأة المحافظة :



هكذا نلاحظ أن المرأة تحتل مكانة قارة . إن الثابت من القوة ما يجعلها تألف هذه الوضعية :

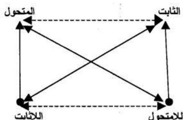
" وألفت هذه المكانة الخاصة في المجتمع " (195) .

لقد أدرك الراوي / الملاحظ خطورة الوضع وما تعانيه المرأة من ظلم ومأساة حقيقية وصلت إلى درجة يشكل فيها ذكر اسم المرأة قذارة :

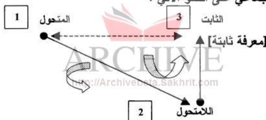
" وكثيراً ما سمعت والدها يتحدث مع جاره فيقول " عبادي حشاك " يقصد جميع نساء الأسرة فيعتذر عن ذكر أسمائهن كما يعتذر حينما يتلفظ بلفظ قذر أمام شخص محترم " (ص 195) .

يتقدم الراوي / الملاحظ في هذا الملفوظ بوصفه فاعلاً / شاهداً على ممارسة احتقارية تندرج ضمن برنامج سردي يهدف فيه الفاعل المنفذ [والدها] وبواسطة ضمير الغيبة هم المشحون بقيمة الازدراء إلى إذلال المرأة وإقصائها من كل مقامات الكلام .

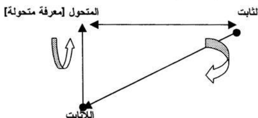
بناءً على هذه المعطيات ، وانطلاقاً من المقابلة الأساسية : الثابت / المتحول التي سخرها الراوي / الملاحظ لتحديد مكانة المرأة في المجتمع ، يمكن أن نمثل مختلف القيم الدلالية المقيدة في أثناء التحليل في المربع السيميائي الآتي :



إن المجـتمع بوصـفه فـاعلاً جماعياً يتبنى برنامجاً ينفي من خلاله/ المتحول / بإقصائه لنشاط المرأة . فهو يملك على صعيد الجهات/ معـرفة فعـل / ثابـتة متمثلة في هذه القدرة على إعادة إنتاج الأشكال الـثقافية القـارة . وعـليه ، فإن جميع العناصر التي تدخل في تشكيل كفاءتـه معبأة لتكريس الثوابت المتجذرة في نظام القيم الموروث . ولئن كـان الفاعل الجماعي يرفض المتحول عبر عملية النفي ، فإنه لا يعرف نفسـه فـي التغيير الذي يحمل الجديد وبالتالي تتجانس معرفته الثابتة وتـتماهى مـع القديم المفرز للقيود المضروبة على عائشة في القرية . ومـن هـنا فإن الثابت يولد مجموعة من الممنوعات تظهر تجلياتها في المكانة " الخاصة " التي تحتلها المرأة في المجتمع . يمكن أن نمثل مسار الفاعل الجماعي على النحو الآتي :



وإذا كان الراوي / الملاحظ مقتنع بأن البيئة الجزائرية لا تعرف الـتطور ولا التغير " (ص 195)، فإنه في اعترافه بوجود الظلم يطمح إلى تـرقية المرأة وتحريرها والاعتراف بإنسانيتها وحقها في التفكير والقول وإرساء قواعد معرفة متحولة :



3-2 تحليل المقطوعة الثانية :

- الخطاب السردي

كانت عائشة في بداية هذه المقطوعة تعيش وضعاً هادئاً في القرية راضية بالقيود الممارسة عليها . تأتي قوة معاكسة (الشاب العائد من أوروبا) فتحدث اضطراباً في الوضع يؤدي إلى هروب الشاب وعائشة من القرية . ثم لايلبث أن يختل التوازن من جديد بالتعدي وفرار الشاب إلى أوروبا . تضيع عائشة ويزداد الوضع حدة بعد نمو قوى أخرى (الذئاب) في إطار المدينة إلى أن يعاد التوازن من جديد . فتحرر عائشة من القيود .

حتى نبرز الآلية التي تحكم البنية السردية لهذه القصة ، سنفحص ملفوظ الحالة في الوضع الأولي بتحديد العلاقة الموجودة بين فاعل الحالة وموضوع القيمة .

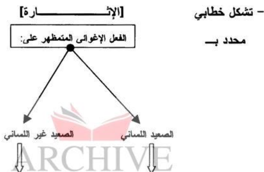
" وهكذا تتابعت أيام عائشة في قريتها إلى أن حدث الحادث الجليل الذي خرج بها عن المألوف وجعل من حياتها صورة تختلف عن صور بنات جنسها شاب من أبناء القرية... حتى خيالها يبدو أنه محجوز عنها لا تستطيع الانطلاق في أجوائه الرحبة الجميلة ". (ص 197/196) .

تبدأ القصة بوصف الوضع المتردي الذي آلت إليه عائشة . فهي محكومة بمجموعة من القيود أدركت خطورتها إدراكاً جعلها تخرج عن المألوف وتسعى إلى تعويض افتقارها برغبتها في الدخول في وصلة بقيم العالم الآخر المتنافرة مع القيم التي يحملها النظام التقليدي المتجذر في القرية . من هنا ، جاء إعجابها بالشاب القادم من أوروبا كمعطى ثابت في هذه المقطوعة . نحدد الإعجاب في هذا المساق بوصفه تأويلاً إيجابياً لـ / ظاهر / الشاب الذي يشتغل على المستوى التداولي كفعل

إقـــناعي . بناءً على الممارسة الاجتماعية المألوفة . تعمل أناقة اللباس عـــلى التأثير في الجنس اللطيف واستمالتها باختراقه للقيم الجــارية في النظام التقليدي . وتظهر تجليات الفعل الإغوائي في مجموعة من الصور تـــتعالق مضمونياً لتنصهر في مسارين صوريين ندركهما على الصعيدين اللساني وغير اللساني .

– تشكل خطابي [الإثـــــــــارة]

محدد بـــ



المسار : أ [ص 196/197]	المسار : ب [ص 196]
– غرائب الأحاديث	– حالة إفرنجية أنيقة
– الحديث العذب	– شعر مصفف براق
– حادثة غريبة	– حذاء أسود لامع

إن الفعـــل الإغوائي الذي يمارسه الشاب أحدث تغييراً جذرياً في الوضعية الاستراتيجية للفاعل الجماعي [الرجال والفتيات والنسوة] الذي أضحت تملكه الرغبة في معرفة العالم الآخر [الغرب]. يمكن أن تفهم هذه الرغــبة بالارتكــاز عـــلى المقطوعة الأولى التي اتضح فيها أن الفاعل الجمـــاعي [المجتمع : فئة الرجال] رافض لكل تطور ولا يعرف نفسه في الـــتغيير الـــذي يحمل الجديد [" لا يعرف التطور ولا التغير " ص 195]. تعبر عن هذا الرفض الوضعية السردية الآتية :

ف 1 U [الفاعل في فصلة عن المتحول " المعرفة الجديدة "].

تعد وصلته بالشاب القادم من أوروبا عاملاً حاسماً أفرز وضعية سـردية جديدة دخل فيها الفاعل الجماعي في وصفه بالمعرفة الجديدة / ف 1 ∩ م . يمكن أن نصوغ التحويل الوصلي في الشكل الآتي :

ف (ف 2) ⟸ [ف 1 U م] ⟵ [ف 1 ∩ م]

إذا دققنا النظر في هذا التحويل ، نلاحظ أن هذه الوضعية تشكل حالــة فــي مبدأ التبادل principe de l'échange ذلك أن المعرفة المبلغة لا يفقدها أي طرف[16] . على هذا الأساس ، نصوغ هذه الوضعية في الشكل الآتي :

[ف 2 ∩ م U ف 1] ⟵ [ف 2 ∩ م ∩ ف 1]

غيــر أن الــراوي لا يحدثنا عن مضمون هذه المعرفة المتسمة بالعذوبــة والغرابة والمصوغة في ألفاظ غريبة . إن الفاعل الجماعي لا يكتفي بامتلاك هذه المعرفة فحسب بل يسعى ، فضلاً عن ذلك وفي غياب القــنوات التواصــلية بين الرجل والمرأة ، إلى تبليغها بدوره إلى فاعل [الفــتيات والنسوة] لا " يعرف الجديد ولا القديم " (ص 196). إن اتصال النســوة بالمعرفة يشكل في حد ذاته ممارسة ممنوع لا يؤدي خرقه إلى تسليط عقوبة عليهن . إن تقويم الفاعل الإيجابي برضاه عن هذا التبليغ يعــد انــتقالاً مــن منطق الثابت إلى منطق المتحول وتنازلاً عن قيد من القيــود الأساسية التي كبل بها المجتمع المرأة وأرغمها على النزول إلى مرتــبة أدنى من تلك التي يتمتع بها الحيوان . ويتمثل الاختلاف الوحيد بخصــوص تــلقي هذه المعرفة الجديدة بين الرجل والمرأة في الإعجاب الذي يبديه الفاعل الجماعي [الفتيات] وهو على الصعيد التيمي tymique شــعور يبعث على السرور والانشراح . يقابل هذه الوضعية وضع أولي

شـــهد فيـــه ذات الفاعل إقصاء قسرياً يبعث على الحزن والانقباض . إن هذا التحويل الذي مس البنية السردية سيفرز حالة جديدة تظهر تجلياتها في برنامج سردي يحتل فيه الشاب موقع الفاعل المنفذ . فهو يسعى منذ الـــبداية إلى الدخـــول فـــي وصلة بالفاعل [عائشة] بالتأثير فيها بنظرته وابتســـامته والـــتأرجح فـــي مشيته . تحمل هذه العناصر سلطة تبليغية pouvoir communicatif تتجاوز حدود إعجاب الشاب بها :

" وصادف أن قابلت ذلك الشاب في طريق خال وهو يتأرجح في مشيته والتقت نظرتها بنظرته ، وراقت للشاب ، وهي تتمتع بشيء غير قـــليل من الحسن والجمال ، فابتسم لها (...) ولم تدر أن هذه الابتسامة موجهة لها محمل زيادة على معنى الإعجاب بحسنها " (ص 197) .

إن لقاءها بالشاب في فضاء أجنبي يعد خرقاً لثابت حامل لقيمة المـــنع [وجـــوب اللافعل]. من هذا المنظور ، يندرج فعلها ضمن برنامج تهـــدف مـــن خلاله إلى التحرر من القيود التي فرضها عليها المجتمع . يقـــف وراء هـــذا الفعـــل التحويلي الأساسي فعل الشاب المتموضع على الصعيد المعرفي plan cognitif ، والمستهدف لكفاءة عائشة [جهة معرفة الفعـــل] . ولـــتحقيق فعله الإقناعي ، يسخر مجموعة من القيم الإيجابية المفقودة في المجتمع ليقدمها كبديل لمعاناتها في القرية :

" فحدثهـــا عـــن بـــنات أوروبا وحريتهن . كما وضح لها حقوقها في الحياة ولم ينس ذكر ما ادخره لها القانون من الحقوق والمحافظة على رغباتها " (ص 198) .

نلاحـــظ فـــي هـــذا المقطع أن الشاب في احتلاله لموقع المرسل يحرك عائشة ويؤسسها فاعلاً منفذاً محتملا لمشروع الفرار وهو برنامج مـــلحق programme annexe تكـــون الغاية منه تنفيذ البرنامج الأساسي [التحرر] المعوض لما تفتقده من فضاء القرية من حقوق شرعية وحرية وحب وسعادة .

إن تحقيق هذه القيم مرهون بانتقالها إلى الهناك [أوروبا] الذي يقدمه الفاعل الشاب كبديل للهنا [البيئة الجزائرية] .

حتى نوضح الآلية التي تحكم المقابلة بين / الهنا / ici و / الهناك / ailleurs ، ننتقل إلى المستوى الخطابي لنقدم جدولاً نضبط فيه المسارين 1 و2 ضبطاً يمكننا من معاينة التحويل الأساسي الذي يغذي البنية السردية :

المسار 1 [ص 196]	المسار 2 [ص 198]
– هي إذن كائن تافه لا مسؤولية له [أ]	وضح لها حقوقها في الحياة [أ`]
– إنها دولاب بشري تديره يد ذويها [ب]	لم ينس ذكر ما ادخره لها القانون [ب`] من الحقوق والمحافظة على رغباتها
– لا تتحرك ولا تسكن إلا بإرادتهم ووفقاً لرغباتهم [ج]	تعيش صحبته في عيش رغد محفوفة [ج`]
– لا تملك الحق في التفكير [د]	بالحرية والحب والسعادة [د`]
⇩ العبودية	⇩ التحرر

يتمفصل هذا الجدول على الصعيد السيمي plan sémique إلى مقابلة دلالية أساسية :

عبودية عكس تحرر

تعكس على الصعيد السردي انتقال عائشة من وضع مضطرب يكرس عبوديتها [أ` ، ب` ، ج` ، د`] إلى وضع قار تمارس فيه حريتها بشكل تحقق مجموعة من القيم تتوافق مع رغبتها في الحياة ، بناءً على هذه المعطيات ، أولت عائشة إيجابياً فعل الشاب [" انقادت لرغباته " ص 198]، فأصبحت ممتلكة ، على مستوى الكفاءة ، لجهتي/ إرادة

الفعل/ و/ وجوب الفعل /. إن فعل الشاب الممارس عليها هيأ لها الشروط اللازمة لامتلاك القدرة على الفعل [تملك من القدرة ما يؤهلها لتقرير مصيرها بنفسها] أولاً ومعرفة الفعل ثانياً . سيمكنها هذا الوضع الأساسي والضروري لكل تحويل من ممارسة حريتها على النحو الذي ترتضيه لنفسها :

" وسرها أول الأمر أن ترى نفسها حرة تركب القطار ، وتعيش في المدن في أحضان شاب أنيق لم تكن تحلم به " (ص 198) .

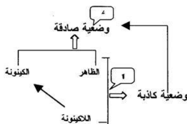
غير أن هذا الانشراح سرعان ما يتحول إلى انقباض تحولاً يفرز وضعية سردية جديدة :

" ولكن هذا السرور لم يدم طويلاً لأن الفتى ما كاد يستولي على ... حتى تركها وفر قافلاً إلى أوروبا من حيث أتى.." (ص 198).

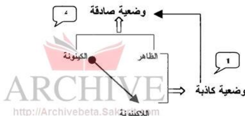
إذا نظرنا ملياً في هذه الوضعية ، يتضح أن الشاب تظاهر بأنه يرغب في تغيير وضعها بتحقيق وصلة شرعية بها : إنها وضعية باطلة أدركها الراوي منذ البداية :

" فتح لها بأحاديثه المعسولة أبواباً كانت موصدة دونها " (ص 198) .

يكون الحديث على المستوى المعجمي معسولاً إذا تحققت حلاوة المنطق ، ملاحة اللفظ وطيبة النغمة[16]. تأسيساً على هذا ، فإن الشكل المتمظهر في الحقوق والحرية والحب والسعادة يجري مجرى قناع مسخر لقول شيء آخر غير التحرر يعكس عزم الشاب على تحقيق رغبة ... تقوده إلى تحويل اللاظاهر إلى ظاهر paraître فينتقل بذلك من وضعية باطلة إلى وضعية كاذبة [ظاهر + لا كينونة]. تنخدع الفتاة لأنها ترتكز على ظاهر يجعلها تعتقد أنه مطابق للكينونة être ، فتضعه مباشرة في وضعية صادقة :



إن فـرار الشاب إلى أوروبا يجعلها تدرك أن كينونته لا تطابق ظاهراً سخره للتعدي . فتقتنع اقتناعاً كلياً بأنه في وضعية كاذبة :



تجسـد هـذه الـلحظة السردية الوضع المتأزم الذي آلت إليه عائشة. فهي لا تستطيع أن تعود إلى فضائها العائلي لأنها خرقت ممنوعاً [الشرف] يمثل قيمة أساسية في المجتمع الجزائري . وتعني عودتها بكل بســاطة المــوت . كما أنها فقدت علة وجودها في المدينة ، ويظهر هذا الوضع المضطرب بشكل واضح في الملفوظ الآتي :

" هامت الفتاة على وجهها في هذه المدينة المترامية الأطراف" (ص 198).

يــدل الفعل / هام / من الناحية المعجمية على الحيرة والتحرك بــدون هدف ، فهي " لا تدري أين تتوجه ". سيفضي هذا الاضطراب إلى وضــعية ســردية تــتحول فيها عائشة إلى موضوع تحر لذئاب بشرية تتأسس كفاعل منفذ في برنامج الصيد :

" وكـانت ذئاب بشرية لها بالمرصاد تتعقب خطاها فاصطادوها في رمشة عين " (ص 198) .

يـنجح الفـاعل في الدخول في وصلة بعائشة بوصفها فريسة . تدرك صورة الفريسة على المستوى الخطابي في تعالقها بصورتي الصيد والقـتل المسندتين عموماً للحيوان . ندلل على ذلك ما نجده في المعاجم العربية بخصوص مادة / فرس /:

فـرس الأسد فريسته فرساً : صادها وقتلها (...) والفريسة هي ما يفرسه السبع من الحيوان[17]. بهذه الإضاءات الدلالية تتضح صورة/ الذئـاب البشـرية الـتي تجمـع بين سيمي / الحيوان / و/ الإنسان / المنصـهرين فـي الفعل (الاصطياد) والشكل (بشري). سيؤسس الفاعل الجماعي (الذئاب البشرية) عائشة فاعلاً منفذاً في برنامج الغواية :

" ودفعـوا بهـا إلى طريق الغواية فاحترفتها (...) وتفوقت في الميدان حتى أصبحت قطبا فيه لا يباريها فيه رجل ولا امرأة " (ص 198/199).

تؤكـد هذه المعطيات النصية كفاءتها المجسدة عبر قدرتها على الإثارة المتجلية في جمالها :

" وهي تتمتع بشيء غير قليل من الحسن والجمال " (ص 197).

غيـر أن هذه الكفاءة التي تمثل مسلمة تطرح إشكالاً بخصوص جهـة / إرادة الفعـل /. ذلـك ان التفـوق في الميدان مرهـون سلفاً بالرغـبة فـي الفعـل الذي يقوم على أساسها أي تحر في إطار برنامج سـردي معطى يمكن أن نفهم جهة / وجوب الفعل / بوضعها المـادي المتردي. فهي لا تمـلك . وبالتـالي ، فإنها مضطـرة لبيـع جسـدها [" الاضـرار إلى بيـع ..." (ص 200)] المتموضـع على مستوى النظير الاقتصادي isotopie économique :

" وقد وجدت مثيلاتها في بؤرتها يبعن أجسادهن مقابل لقمة من الخبز .." (ص 199/198) .

فهي من ناحية تريد أن تتجاوز المعيق المادي فتنجح في ذلك وتسعى من ناحية ثانية إلى فرض تمايزها على الفاعل الجماعي [الأخريات] إلى درجة إحداث قطيعة جذرية معه :

" وتتخيل نفسها من طينة تخالف طينتهم " (ص 199) .

إن مبعث الرغبة في التفوق والتمايز هو الشعور بضرورة إثبات وجودها عبر الممارسة الكلامية المتميزة التي تحقق لها السمو :

" فأخذت ترى نفسها أسمى مقاماً من زميلاتها " (ص 199) .
ولهذا يجب أن تسمو بأفكارها عنهن . (ص 199) . [ب]

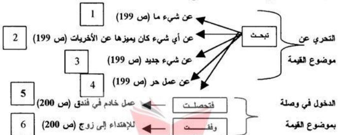
" يجب أن تكون لها فكرة أوسع من أفكارهن وأحاديث تختلف عن هذه الأحاديث البسيطة المتكررة ". (ص 199). [ج]

نعتبر الملفوظ [أ] نتيجة للتفوق الذي أحرزته عائشة وأهلها للارتقاء في سلم اجتماعي يتحدد موقعها فيه بالنظر إلى الأخريات وتبعاً للثنائية : فوق / تحت المتمظهرة على الصعيد اللغوي [ج]. يستمد [ب] علة وجوده من شعورها بالحظوة الاجتماعية التي أضحت تتمتع بها [أ]. ينبغي أن ننظر إلى السمو ، في هذا المساق ، على أنه ، من حيث الشكل، المعادل الموضوعي لـ " طلب العز والشرف "[18]. ويندرج هذا الطلب ضمن برنامج سردي تسعى عائشة من خلاله إلى سد الافتقار الذي أحدثه المجتمع بإذلالها والشاب ... بالطمع ، والذئاب البشرية بدفعها إلى طريق الغواية . تشكل هذه القيم التي ترغب في تحقيقها محركاً أساسياً يعمل على نشوء برنامج في فضاء تحدده ، على المستوى الخطابي ، مجموعة من الصور تدخل في تضاد مع تلك المربوطة بفضاء الماخور على النحو الآتي :

" محيط ضيق "   (ص 199)   " محيط أوسع " (ص 199)

" الماخور العفن " (ص 199)   " عالم رحب " (ص 199)

إن عزمها الحاد على الانتقال من فضاء ضيق متعفن إلى فضاء واسع ورحب يجسد اشمئزازها من عالم أضحت لا تعرف نفسها فيه وإصرارها على التماس موضوع قيمة بدأ يتشكل تدريجياً :



إن موضوع الرغبة في الوضعية الأولى ينصهر في شيء هيولاني ، عديم الشكل ، غير محدد المعالم . وهو في حد ذاته لا يهم بقدر ما يهم التغيير والخروج عن عالم متعفن يفضي إلى عالم نفترض أنه يحقق لعائشة ما يميزها عن الأخريات [الوضعية الثانية]. في الوضعية الثالثة ، يقترن / الشيء / بـ / الجديد / المتعالق ضدياً مع / القديم /: " لا يعرفن الجديد ولا القديم " (ص 196) .

فهي ، من ناحية ، تعلن عن تمردها على النشأة المحافظة [القديم ، الثابت] التي حرمتها من امتلاك المعرفة الجديدة وتعرب ، من ناحية ثانية ، عن تطلعها إلى الجديد حامل لقيم تحقق لها وجودها ورغبتها في التحرر من " المحيط الموبوء " (ص 196). تتجسد هذه الرغبة في الوضعية الرابعة وبتشكل موضوع القيمة [العمل الحر]. ينبغي أن نفهم تحريها عن هذا الموضوع على أنه محصلة لطورين متمايزين. يخص الطور الأول جهات الإضمار modalités de la virtualité التي

أسست عائشة فاعلاً منفذاً في برنامج التحرر وحركتها للاضطلاع بمهمة التمرد على البيئة الجزائرية المحافظة وفرض وجودها ونفوذها وتمايزها. هذا الفعل محكوم بجهتين : / وجوب الفعل / و/ إرادة الفعل /: فهي من جهة ترغب في تغيير وضعها :

"... مدفوعة بدافع حب السمو ورغبة في أن تكون لها أفكار وأحاديث ترتفع عما تفكر في وتتحدث به الأخريات " (ص 199) .

ويخضع هذا الفعل ، من جهة ثانية ، لقوة ملزمة [الوجوب] مستجيبة للرغبة في الخروج من العالم المتعفن :

" يجب أن تسمو بأفكارها " (ص 199)

" يجب أن تكون لها فكرة أوسع " (ص 199) .

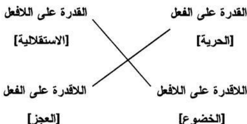
وإذا انتقلنا إلى الجهات المحينة [القدرة على الفعل / و/ معرفة الفعل /]، يقدم لنا النص عائشة على أنها أضحت ممتلكة لـ / القدرة على الفعل / بوصفها موضوع جهة objet modal تشكل في القصة تدريجياً تشكلاً قلب موازين القوى فخرجأت عائشة من / الثابت / واستقرت في منطق الصيرورة و/ المتحول /: " ولم يخفها الشارع " (ص 199) .

ففي هذا الملفوظ تذكير بحالة سابقة [الوضع الأولي] تعكس بوضوح تعطل قدرتها وفعلها :

" إنها دولاب بشري تديره يد ذويها " (ص 199)

" لا تستطيع الإنطلاق ... " (ص 197)

فهي خاضعة لسلطة ذويها وعاجزة أمامهم . يمكن أن نلحظ هذا الوضع بوضوح في مربع / القدرة / الآتي:



يدل الخوف في استعماله المعجمي العادي على توقع لمكروه[19] يكـون غيـر مقـبول وخطيراً وضاراً[20] يمكننا هذا المربع من تطويق وضـعين مـتمايزين فـي القصـة . يتسم الأول بخضوع وعجز عائشة المطـلقين ذلك أن القدرة على اللافعل وراثية في / الثابت / الذي يقترن بمجموعة من القيود تلغي حريتها وتعطل قدرتها وتجبرها على السير في " طـريق مرسـوم محدود " (ص 196). ويتسم الثاني بـ / قدرتها على اللافعـل / [" فأقلعت أولاً عن تعاطي المخدرات " (ص 200)، " ثم أعقبت المخـدرات بالانقطـاع عن المسكرات " (ص 200)] وتمردها على هذا الطريق المرسوم سلفاً باتخاذها قرار المواجهة [" ولم يخفها الشارع "]. وهـو قرار يفترض حرية في اختيار يعكس استقلاليتها واقتناعها بتقرير مصيرها بنفسها .

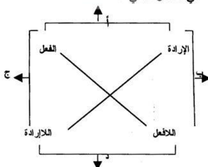
إن الحـرية في الاختيار تقتضي / معرفة فعل / مبنية أصلاً على الـتفكير فـي الحلول الممكنة للخروج من الأزمة وتستلزم "المقدرة على توقـع وبـرمجة العمـليات الضرورية لتحقيق البرنامج السردي "[23]. تقترن/ معرفة الفعل / في النص بخبرتها :

" أكسبتها التجارب المرة خبرة " (ص 200)

يـنـبغي أن نضيف إلى هذه الخبرة تجربة يمكن أن نفهمها على مسـتوى الـنظير السياسـي والمتمثلة في شيوع : " أحاديث السياسة

والوطـن " (ص 199) الـتي كان لها عميق الأثر في تحويل مجرى كفاءة عائشـة فعـززت قناعـتها بضـرورة إحداث القطيعة مع القيـم التي يحمـلها الخطـاب المهيمـن في الماخور . نلمس أهمية هذا القرار في المواجهة الحادة والعنيفة التي شـنها عليها " محيطها الموبـوء " الذي عمـل على إضعاف رغبتها [/ إرادة الفعل/] التي " تتضـارب ومصلحة العمـل " (ص 200) .

إن احـتدام الصراع يتأسس على رغبتين متنافرتين منصهرتين في بنية جدالية تحكمها مقابلة تغذي هذا الصراع : المقدس / المدنس . تـبرز تجليات المقدس على مستوى النظير الديني ... الذي انتشلها من خضم رذائلها والتي تتعارض على مستوى النظير الاقتصادي مع المهنة الشـائنة . ومن هنا ، فإن / إرادة / عائشة تحدد مجرى فعلها المتوافق مـع الـنظير الديني . يمكن أن نمثل هذه المواجهـة في مربع جهـة / إرادة الفعـل / [المستمد من نظرية : 4 – مجموعة كلاين Groupe de 4Klein][22] في الشكل الآتي :



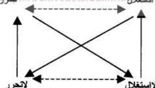
نقـرأ المربع في الاتجاه الآتي : الإرادة ⟵ الفعل ؛ بحيث تشـكل الإرادة المحددة لمجرى الفعل طرف البداية . تظهر المواجهة في محـور الرغبة حين تصطدم إرادتان . إرادة يوجه فيها الفاعل فعله في

اتجــاه تعطيل إرادة وفعل عائشة [اللاإرادة / اللافعل : د] وتنمية ثروته باستغلال عائشة مقابل لقمة من الخبز إنطلاقاً من مبدإ غير متكافىء في التــبادل . وإرادة يســعى فيها الفاعل إلى توجيه فعله في سبيل التحرر وتحقيق الاستقلالية [أ ، ب ، ج].

تأسيساً على هذه الملاحظات ، يتضح أن عائشة تملك الكفاءة ؛ يعــني كــل المؤهــلات التي تمكنها من الانتقال بسرعة إلى فعل لم تجد صعوبة في إنجازه :

" ولم يطل بها البحث ، فتحصلت على عمل خادم في فندق " (ص 200) " ثم وفقت للإهتداء إلى زوج " (ص 200) .

وإذا انتقلــنا إلى المســتوى العادي ، يمكن أن نمثل التمفصلات الدلالية لهذه المواجهة من خلال مقولتين أساسيتين : الاستغلال / التحرر في المربع السيميائي الآتي :



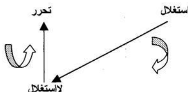
إذا نظــرنا مــلياً في الدورة الدلالية للنص ، يتضح أن عائشة سعت إلى الخروج من منطق الثابت والدخول في منطق المتحول الحامل لقيم تعمل على ترقيتها وتضمن لها حقوقها . إن الدخول في هذا المنطق مــرهون سلفاً بالانتقال من الفضاء العائلي [الجزائر : الهنا] إلى الفضاء الأجنــبي [أوروبــا : / الهناك /]. غير أن هذا الانتقال لم يتم ولم تحقق عائشة ما كانت تصبو إليه .

هــل يمكن أن نؤول إخفاقها على أنه رسالة message تؤكد على أن الحل الجذري لمعاناة المرأة واستغلالها يكمن في صمودها ونضالها/ هــنا / وأن عملية التنوير ينبغي أن تتم من داخل المجتمع وبإدماجها في حركيــته ؛ وبالــتالي فــإن البقاء في ذات الفضاء يتقدم كشرط أساسي لتحرير المرأة ؟

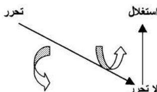
ضــمن هــذا المنظور ، ينبغي أن نفهم بقاء عائشة " القسري " و"الــدال " عــلى أنه اختيار صعب لمواجهة غير متكافئة الفرص . وقد اســتطاعت ، مع ذلك ، أن تدخل في نهاية هذا الصدام العنيف في وصلة بقيم جديدة تعيد لها الاعتبار وتعترف بوجودها كإنسان فاعل في مجتمع اضطر في نهاية الأمر إلى الرضوخ لسلطانها والخضوع لإرادتها :

"... فلم يشأ أن يتساهل معها ويخضع لإرادتها " (ص 200).

ويــدل هــذا الخضوع دلالة قاطعة على تقويم المحيط الإيجابي لأدائها ؛ وهو مبني على تأويل يفضي إلى تمجيد عائشة بوصفها بطلة . لقد مكنها النجاح في مشروعها من الانتقال من الثابت إلى المتحول بنفي الاستغلال وتثبيت التحرر :



إن تحقيــق هــذه النقــلة يجــري في الاتجاه المعاكس للفاعل الجمــاعي [المجــتمع] الساعي إلى فرض نظام الثابت في سبيل تكريس الاستغلال وضرب كل ما له علاقة بالمتحول :



وقـــد اتضحت هذه المعارضة العنيفة لطموحات عائشة ورغبتها في التحرر في الملفوظ الآتي :

"... ضـــج مـــنها محيطها الموبوء وأصبح لا يتحملها ولا يقوى على احتمال نزعتها الجديدة " (ص 200)

لـــم ينجح الفاعل في تحقيق هذا المسعى وفي صموده أمام قيم جديـــدة قلـــبت موازين القوى وألجأته إلى " التساهل معها " و" الخضوع لإرادتها ".

الخاتمة :

تأسيســاً على ما سبق ، نلاحظ أن المواقع الاستراتيجية للفاعل الجمـــاعي [المجـــتمع] اهـــتزت بفشله في تثبيت الفعل الوراثي من أجل المحافظة على نظام يقصي كل ما له علاقة بترقية المرأة وحريتها وحقها فـــي الـــتفكير والكـــلام والوجـــود . وقد شكلت هذه القيم المنصهرة في موضـــوع تحـــرر عائشـــة خرقاً لقانون العائلة الريفية والنظام التقليدي ودعـــوة صريحة إلى ضرورة إحداث قطيعة جذرية مع العالم المتخلف . وقـــد لمســـنا هـــذه الدعوة بوضوح في الخطاب الموضوعي للراوي / الملاحـــظ الذي أبرز المرتبة الدنيا التي تحتلها المرأة في سلم اجتماعي يشـــيئها ولا يعـــترف لهـــا بحقهـــا في الوجود . وقد سخر قصة عائشة باستشارة الماضي وتحيين الحاضر لإقناع الاطراف الفاعلة في المجتمع

بهـذا الوضع الذي آلت إليه وأن السبيل الوحيد لخلاصها منه وتحررها من قيوده وبناء مستقبل يكفل لها كرامتها الإنسانية هو نضالها .

الإحالات

- أحمـد رضا حوحو ، غادة أم القرى وقصص أخرى ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، وحدة الرغاية ، الجزائر ، 1989 .

- ولـد الكـاتب بقـرية سيدي عقبة قرب بسكرة في سنة 1911 . انقطع عن الدراسة بعد أن نال الشـهادة الابـتدائية . ثـم لم يلبث أن انتقل في سنة 1934 إلى الحجاز حيث استأنف دراسته . صدرت له أول مقالة بمجلة الرابطة العربية بعنوان " الطرقية في خدمة الاستعمار " (1937). ثم أخـذ ينشـر فـي مجلة المنهل المكية . وبعد عودته إلى الجزائر في 1946 ، انضم إلى جمعية العـلماء ثـم عين مديراً لمدرسة التربية والتعليم بقسنطينة . وقد شغل منصب كاتب عام لمعهد عـبدالحميد بن باديس بعد أن عين في 1947 . وظل مضطلعاً بهذه المهمة إلى أن استشهد في ربيع سنة 1956 . لمزيد من التفصيل ، انظر :

- د. عبدالمـلك مـرتاض ، فـنون النثر الأدبي في الجزائر 1931 – 1954 ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1983 .

1 – F. de Saussure, cours de linguistique générale, Payote, Paris, 1972.

2 – L. Hjelmslev. Prolégoménes à une théorie du langage, éd. Minuit, Paris, 1984.

3 – A. J. Greimas, J. Courtés, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, paris, 1979.

4 – جوزيف شريم ، التعيين في التضمين في علم الدلالة ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العددان 18/ 19 ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، آذار 1982 ، ص 72 .

5 – جـورج مونان وآخرون ، البنيوية والنقد الأدبي ، ترجمة محمد لقاح ، دار إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 1990 ، ص 75 .

6 – حميد الحميداني ، سحر الموضوع ، مطبعة النجاح الجديدة ، المغرب ، 1990 ، ص 93 .

7 – سعيد علوش ، النقد الموضوعاتي ، شركة بابل للطباعة ، الرباط ، 1989 ، ص 11 .

8 – جورج بوهاس وآخرون ، معجم اللسانيات في :

- مجـلة التواصـل اللساني ، المجلد الثالث ، العدد الأول ، دار النجاح الجديدة ، المغرب ، مارس 1991 ، ص. 86/76 .

9 – يوسف غازي ، مدخل إلى الألسنية ، دمشق 1985 ، ص 40/270 .

10 – عبدالعزيز طليمات ، الواقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولف غانغ إيزر في :

- دراسـات سـيميائية ، العـدد السادس ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، خريف / شتاء 1992 ، ص 63 .

11 – سامي سويدان ، مقاربة سيميائية قصصية ، اللص والكلاب لـ نجيب محفوظ في :

- مجـلة الفكر العربي المعاصر ، العددان 19/18 ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، آذار 1982 ، ص 226 .

12 – A.J. Greimas, J. Courtés, op, p. III.

13 – Groupe d'Entrevernes, Analyse Sémiotique des textes. P.U.L, Lyon, 1984.

14 – A. J. Greimas, J. Courtés, op, p. 348.

15 – Groupe d'Entrevernes, op. P. 28/29.

16 – ابن منظور ، لسان العرب المحيط ، دار الجيل /دار بيروت ، لبنان ، 1988 ، الجزء الرابع ، ص 779/778 .

17 – إبـراهيم مصطفى ، أحمد حسن الزيات ، حامد عبدالقادر ، محمد علي النجار ، المعجم الوسيط ، دار الدعوة ، استانبول ، تركية 1989 ، ص 681 .

18 – المرجع نفسه ، ص 452 .

19 – المرجع نفسه ، ص 262 .



20 – Groupe d'Entrevernes, op, p. 117.

21 – A. . Greimas, Du Sens, Seuil, Paris, 1983, p. 220.

22 – Op, p. 137.



– قبل أن أبدأ الحوار هذه المرَّة(*)، أراني أواجه رغبة بتقديم تحية تقدير وإعجاب للنادي الثقافي الأدبي بجدة لما يقدّمه إلى الثقافة العربية والقرّاء العرب من مواد قرائية غنية ومتنوعة عبر إصداراته رفيعة المستوى . أخصُّ بالذكر منها " **علامات في النقد** " وشقيقتها " **جذور** " دون أن أنسى الإصدارات الأخرى المتخصصة ، بعضها للشعر ، وبعضها للقصة والبعض الآخر للترجمة . هذا كله في نادٍ ثقافي واحد ، في مدينة واحدة هي " جدّة ".

ولسوف يدعوني ذلك إلى توسيع تحيتي لتشمل النوادي الثقافية، والمقيمين عليها ، والذين يغذونها مادياً ومعنوياً في " الرياض " (العاصمة الثقافية الجديدة في وطننا العربي) و" مكة المكرّمة " مهبط الوحي وموطن الرسالة العربية الخالدة ، و" الطائف "، وسائر أنحاء المملكة العربية السعودية .

ففعلاً أصبح الإنسان يحسُّ بأنّ الدولة كلَّها ، تلك الرقعة المترامية الأطراف ، قد غدت ورشة عمل فكري ثقافي يتنافس فيه المبدعون والمفكرون ليرفعوا راية الثقافة العربية عالياً ، وليعيدوا إلى حضارة العرب ، من حيث انطلقت شعلتها الأولى ، ألقها وزهوتها . ذلك الإحساس لابدَّ وأن يرتبط بشعور الغبطة والفرح والرضا والأمل الكبير بأن الموجة تعاود محيطها والجدول يراجع منبعه ، وأن نجداً ، والحجاز تستعيدان مجدهما التالد الذي كان لهما في إنتاج الشعر العربي في الجاهلية ، واحتضان الدَّعوة الإسلامية الخالدة .

*

*- أعود بعدها إلى الحوار مع الجزء الخامس والثلاثين من " **علامات** " مكتفياً هذه المرَّة بمقالتين اثنتين أخذتا مني ومن مساحة هذه المجلة ما يكفي .

أ – اللغة العربية والتكوين الثقافي لطلاب الجامعة

للدكتور : سعد دعبيس .

* – إن موضـوعاً كهـذا يطرح جملة أسئلة قبل أن نحاول الدخول إلى عالمه ؛ نرى من أهمّها ما يلي :

1 – لمن نتوجّه بخطابنا ونحن نبحث عن التعليم ، وتحديداً ، قضية اللغة العربية والثقافة في جامعاتنا ؟.

– أنكـتب للذين خرجـوا من دائـرة الجامعة والتعليم لبلوغهم سنَّ التقاعد ، وأصبحوا يستهلكون الثقافة ؛ وقليلاً ما ينتجونها ، أي أصبحوا يقرؤون فقط ، وقليلاً ما يكتبون .

– أم نكـتب للأكاديميين المتخصصين الذين يقصرون جهودهم على البحث والاستقصاء واستنباط الأحكام ؟.

– أنكـتب للأسـاتذة الجامعيين الذين مايزالون في الميدان يفعلون ويتفاعلون ويعلِّمون طلاّباً سيكون منهم غداً المعلمون والباحثون ومنتجو الثقافة ؟.

– أم نكـتب للمربين الذين عليهم متابعة أحدث النظريات التربوية ، واقـتراح الطرائق التي يتوسل بها المعلمون والباحثون ليُسهموا الإسـهام المناسـب فـي تكوين الألفة بين جيل الشباب الجامعي ولغته القومية ؟.

– وأيـن هـو نصـيب الطلبة من خطابنا ، وهم محور الإهتمام ، ومبعثه ومادّته الأساسية ؟

– أم نكتب لهؤلاء جميعاً في آن واحد ، وفي البحث الواحد أو المقالة الواحدة ؟ نظراً لتداخل مواقعهم الميدانية ، وتقارب مستوياتهم المعرفية والذهنية ، ووحدة توجّهاتهم الثقافية والتربوية ؟

2 – كيف نوجه كتابتنا ؟. وبأي مستوى سنكتب ؟

– أنكتب باللغة الأكاديمية والمنهجية الصارمة ؟. وفي هذا .. ألا نحرمُ آخرين ، حقَّهم أن ينتفعوا ، من أن ينتفعوا ؟

– أم نشخّص ونغرق في التفصيلات ممسكين بكل قضية فلا ندعها حتى تستوفي حقها من الدرس والبحث والاستقصاء ؟. وفي هذا.. ألا يُخشى من الوقوع في الإطالة المملّة ، والغياب عن الصورة المثلى ؟.

3 – ماذا نعني بقولنا : " اللغة العربية ؟ "؛ وماذا نعني بقولنا : "التكوين الثقافي " ".

هل نعني مقدار المحفوظ في الأدب العربي شعراً ونثراً وخطابةً ؟ ومن القواعد العربية صرفاً ونحواً وإعراباً ؟. والعلوم العربية بلاغةً وأساليب ونقداً ؟ والتاريخ العربي سياسةً وإدارةً واقتصاداً وعلوماً وفنوناً ؟.

– أم نعني شيئاً أبعد من ذلك وأهم ؟. أن نطمح إلى صقل العقل والذائقة والشخصية للحصول على الشاب العربي الواعي المتمكن ذي الشخصية المستقلة ، المزوّد بوسائل البحث من معرفة وسواها ، القادر على الإبداع وإنتاج الثقافة ؟.

وأسئلة أخرى كثيرة قد تُخرج هذه المحاورة هنا عن هدفها الذي وضعت له .



فـإذا ما دخلنا عالم المقالة وجدناها تبدأ بتعريف الثقافة إذْ قدَّم الكـاتب تعـريفات عدَّة لبعض المفكرين والنقاد متقاربة كلّها ، وإن هي تمايزت عن بعضها ببعض التمايزات .

وقد توقف الكاتب عند مقولة نسبها إلى " إليوت "، وهي مما لا نحسب أن الناس يختلفون حولها ؛ ومؤداها أنَّ الأمة ، لكي تحافظ على نقائها وأصالتها وقدرتها على الإبداع والتجدّد ، يجب أن تحفظ وحدتها . ولكـي تحفظ وحدتها يجب أن تحصّن تلك الوحدة بالإنفتاح على العالم ، وتحسين أدائها بالتعددية الثقافية . أي بامتلاك أسباب المعرفة ، وإثراء تجارب الأمة ، وتجذير أصولها في أعماق التربية الإنسانية .

ونحن في تفسيرنا هذا ربّما توسعنا قليلاً . إلاّ أننا لم ننأ – فيما نرى – عن القصد الذي رمى إليه الكاتب .

ثـم انتقل من تعريف الثقافة إلى " الارتباط الشديد بين الجامعة والسـياق الثقافي "، فرأى أنَّ الطلبة " ليسوا مجرَّد متلقين للمعلومات ، وإنمـا هم أيضاً محرّك للتغيير الاجتماعي "[1]، وانتقل مباشرة إلى القول "إن التعـليم الجامعي ، وهو المنارة الحضارية الكبرى للمجتمع ، ينبغي أن يسعى دائماً إلى تحديث أدواته ومناهجه ، ويجب أن يكون التجديد في هذا التعليم واعياً لذاتيَّة المجتمع ، وليس تقليداً للجامعات الغربية "[2].

*– إنَّ هذه بداية صحيحة ومناسبة جدّاً للدخول في الموضوع ، لولا أننا رأيـنا الأستاذ يتنكب الطريق وشيكاً لينتقل بنا إلى تاريخية اللغة العربية وتـاريخ العـرب الحافل بشتى أنواع العلوم والآداب ، واستيعاب البيئة العربية وتجلياتها الإبداعية في التأليف والترجمة ، منساقاً وراء عاطفة خطابيـة مؤثـرة أشـبه بمرافعة قضائية يقدّمها محامٍ لسِنٌ قوي الحجة والأداء والبيّنات . ناسياً أن القصد الأساسي من مقالته هو ربط موضوع اللغة العربية بالتكوين الثقافي لطلاّبنا في مرحلة التعليم الجامعي.

ولكيـلا نتجاوز على المقالة وصاحبها نشير على ما أشار إليه من انبهار البعض باللغات الأوروبية انبهاراً دفعه إلى الهجوم على اللغة العـربيـة ، ورميهـا بـالجمود والتقصير عن مواكبة الحضارة الحديثة بأشـيائها ورموزهـا ومبتكراتها . وهذا ما وصفه الكاتب بـ " التيارات التغريـبية "[3]. ولعـلَّ هـذا ما دفعه إلى أن يقدّم تلك المرافعة القضائية الموفَّقـة والجريـئة . ونحن نضيف إلى الأسباب التي أوردها أستاذنا ، ولعلـه غيـر غـافل عن ذاك . أنَّ هؤلاء الدعاة التغريبيين إنما عرفوا اللغات الأوروبيـة ولم يعـرفوا اللغة العربية لأسباب موضوعية ، على رأسـها أنهـم أوفـدوا ، بظروف عادية أو استثنائية ، إلى الدراسة في الغرب إثر حصولهم على الشهادة الثانوية هنا ؛ وربما قبل ذلك ، أي قبل أن ينالوا قسطاً مناسباً من ثقافتهم العربية ولم يكونوا بلغوا نضجهم بعدُ ليتفاعـلوا الـتفاعل الصحي والصحيح مع روحية اللغة العربية والثقافة العربية ، بل على العكس ، تكونت شخصيتهم الثقافية من خلال ما تلقَّوه فـي بيـئات الغرب الاجتماعية والتعليمية والتثقيفية من جامعاتٍ ونوادٍ ومسـارح وصحافة وإعلام مرئي ومسموع .. فإذا ما تصدّى بعض من هؤلاء للكتابة عن اللغة العربية فإنه غالباً ما يكتب وهو يجهل منها أكثر مما يعرف عنها بكثير .

لقـد حـاورني مـرَّة طبيب عربي مندهشاً كيف نعلّم الطب في الجامعـات الســورية باللغة العربيـة ، وبذهن ذاك الطبيب أنَّ أطباءنا يكتـبون حـتى وصفاتهم الدوائية باللغة العربية ، وكان من الصَّعب أن يصدّقني بأننا نعلم الرياضيات وسائر العلوم الأخرى كذلك باللغة العربية؛ وأنَّ المصـطلح العلمي يبقى ملك اللغة التي أبدعته ، فلابد أنه مصطلح عـالمي . ونحن نكتب عنه شروحاً لطلاّبنا كي يفهموه ويستخدموه عن وعي وثقة ومعرفة . وهكذا كان شأن اللغات الأوروبية مع اللغة العربية أيـام كانت تنتج العلم والمعرفة وتضع مصطلحاتها . ولما سألته اعترف

لي بأن الأتراك مثلاً ومثلهم البلغار والرومان يعلّمون العلوم ومنها الطب بلغاتهم . فهل لغات هؤلاء أعرق من لغتنا ، وأقدر منها على مجاراة العصر في تطوره ؟.

وبالعودة إلى مقالة الدكتور سعد نراه يمهّد لمرافعته عن اللغة العربية بالفقرة التالية التي تقول : " إن اللغة في أي مجتمع ليست مجرَّد أداة للتعبير ، أو مجرَّد وسيلة للتفاهم ؛ لأنها ، بإيجاز ، وجود الإنسان وكينونته . إنها وجدانه ومشاعره وفكره وقيمه ومبادئه إنها رؤيته للكون والحياة والوجود والعدم والماضي والحاضر والغد والمصير. إنها إنسانية الإنسان وقد انعكست من سماء النفس إلى آفاق الآخرين "[(4)].

إنَّ هذا التمهيد مقطوعة شعرية رائعة غنية بالدلالات وباهرة الأسلوب والأداء الفني ، مشحونة بالعاطفة والمشاعر المؤثرة ، حبذا لو استثمره الكاتب ليدخل الموضوع حيث كان يجب أن يدخله ؛ أي أن يتعامل مع واقعنا الثقافي والتعليمي في جامعاتنا لا أن تأخذه ردّة الفعل فينبري للدفاع عن لغتنا وثقافتنا التاريخية وذلك مما ملأ كتب التاريخ الأدبي والعام عندنا وعند سوانا .

ونحن ، وإن كنا أخذنا على أستاذنا هذا الخروج عن سياق النص ، لا نملك إلاّ أن نبدي إعجابنا مرّة أخرى بهذه الفقرة الجميلة في سياقه الذي مال إليه والتي تقول :

" ولنتوقَّف هنا لحظةً لنتساءل ، مرَّة أخرى ، ونتعجّب : لماذا[(*)] هذا العناق الحميم في الثقافة العربية في عصور ازدهارها بين العلوم الإنسانية ، والعلوم التجريبية ؟ بين الفلسفة باتجاهها الإنساني وعلوم الطب والهندسة وغيرها .. ونتساءل مرّات ومرّات ، لماذا حُرمنا في مناهج تعليمنا العربية المعاصرة من هذا العناق العلمي الرّائع بين ما هو إنساني وما هو تجريبي في ثقافتنا العربية المعاصرة ؟. لماذا ؟. هل

ننتظر إلى أن يأتينا الإلهام من مصـادر غير عربية ؟ "[5]. ونحن ، بعد أن نسـأل معـه : لمـاذا ؟. نعـود فنسأله : لماذا عاد هو إلى مرافعته التاريخية التي استغرقت من مقالته أكثر من سبع صفحات من أصل سبع عشـرة صـفحة تشـكل كل المقالة ؟. والموضوع – موضوعه – ليس الدفـاع عـن الـلغة العـربية أيام كانت الأمة مزدهرة بثقافتها وعلمها ومعرفـتها ومـتحركة بلغتها ، بل البحث عن سبل إعادتها إلى مكانتها ومكانها الطليعي بين اللغات .



*– فإذا ما انتقل الأستاذ إلى السؤال الثاني أو العنوان الكبير :

" أيـن تقف اللغة العربية المعاصرة من التكوين الثقافي لطلاّب الجامعـات ؟." وجدنـاه ، وقد دعت الحاجة إلى التفصيل والتشخيص ، يختزل ويكتفي بوضع العناوين التي تتلمّس مواطن العلة في ضعف اللغة العـربية والثقافة عند طلابنا في الجامعات . وقد عدَّد سبعاً من العلل إن كانت تضوىء على الحقيقة فإننا لا نراها تنير الحقيقة الإنارة الكافية[6]. ولذلك سنستسمحه بأن نضيف ما يلي :

أ – ضعف المناهج التي توضع لطلاّب الدراسات الإنسانية واضطرابها.

ب – نقـص إعـداد المدرسـين وأسـاتذة الجامعات ، والاكتفاء منهم بالشـهادات العـلمية الـتي يقدّمونهـا دون اشتراط شرط التأهيل الـتربوي أو إخضـاعهم إلى دورات تدريـبية مبرمجة في التأهيل التربوي .

جـ – قـلة إحالة الطلبة إلى المراجع القرائية المُغنية لدراستهم ، وقلة حـلقات الـبحث التي يكلَّفون إعدادها ، أو ضعف الاهتمام بحلقات البحث إن هم كلَّفوهم بها .

د – ضعف الكتاب الجامعي ، وحصر أسئلة الامتحان به .

هـ – إلغاء الامتحان الشفوي من الدراسات الإنسانية . وكم كان للإمتحان الشفوي من أثر على تكوّننا الثقافي واستعدادنا المعرفي .

و – ندرة النَّدوات الجامعية ، وحصرها بأسلوب المحاضرة ، حيث ، إن هي وجدت ، يحضرها الطالب مستمعاً لا مشاركاً بحوار ولا مسموح له بإبداء رأي أو وجهة نظر إلاَّ في حدود السؤال للمحاضر .

ز – إلغاء نظام الدورات في الامتحانات العامة ، وتآزر المواد في النجاح والرسوب ، وتعميم النظام الفصلي وفك الارتباط بين المواد الامتحانية بحيث يُسمح للطالب بأن يحمل معه إلى الفصول أو السنوات التالية موادَّ من السنوات السَّابقة .

هذا ، ولكوني بعيداً نسبياً عن الوسط الجامعي أقدّر أنني قد فاتني ذكر أسباب وعوامل أخرى مهمة .

*

* – وأخيراً وضع الكاتب عنواناً ثالثاً كبيراً هو :

3 – " نحو رؤية منهجية لدور اللغة العربية في التكوين الثقافي لطلاّب الجامعات "[7].

وأوّل ما أقترحه الربطُ الوثيق بين الدراسات في الطب والكيمياء وغيرها والعلوم الإنسانية كالفلسفة والأدب وغيرها . ثم توسع إلى الارتباط بين سائر العلوم الإنسانية والفلسفة والأدب .

في هذه المناسبة أذكر أنَّ نظامنا الجامعي في كلية الآداب كان يجمع طلاّب الكلية كلّهم في السنة الأولى تحت عنوان : " الثقافة العامة". فكنا ندرس الأدب والجغرافيا والتاريخ وعلم الاجتماع والصرف

والـــنحو ولغة أجنبية حية ، ولغة قديمة من لغات المنطقة (الفارسية أو الســـريانية أو العـــبرية). ثـــمَّ يتوزّع الناجحون على أقسام الكلية حسب اختيار كلٍ منهم ، فكانت سنة تحضيرية لفروع الدراسات الإنسانية كلها .

وبعـــد نجاحنا في التحريري وبعده الشفوي أي في السنة الثانية كـــان منهاجـــنا (أو شهادتنا الثانية) في قسم اللغة العربية تاريخ العرب والإسلام (من الجاهلية حتى العصر الحديث). ومعه التاريخ البيزنطي لما كـــان للدولة العربية الإســـلامية من علاقات جوار سلبية أو إيجابية مع الدولة البيزنطية ، مع برنامج مخفّف للغة العربية ومثله للغة الأجنبية . ثـــم فـــي الســـنة الثالـــثة (أي الشهادة الثالثة) كانت علوم اللغة العربية (الصـــرف والـــنحو والبلاغة والعروض وفقه اللغة). مضافةً إلى " علوم القـــرآن " و" علوم الحديث ". وأخيراً في سنة التخرج (أي السنة الرابعة والأخيـــرة الـــتي تخـــول الطـــالب بنتيجتها الناجحة على شهادة الإجازة "الليســـانس " في الآداب – قسم اللغة العربية) كنا نتفرَّغ لدراسة الأدب العـــربي فـــي مختلف العصور . ولم نكن مقيَّدين بكتاب واحد . بل كانت المراجع التي يسميها الأساتذة مصادر الأسئلة أيضاً . ولعلَّ الأهمَّ في هذا كله هو نظام الامتحان الشفوي الذي كان يقوم على أن ينتقي الطالب من بيـــن أوراق كُثر مطوية ورقة وسؤالها مكتوب فيها على شكل موضوع مطـــلوب الحـــوار حولـــه . وأذكر أن نصيبي في الحوار كان حول أبي نواس.

فكـــان يتخرج الطالب المزوَّد حقاً بأسباب المعرفة المناسبة ذو الحجـــة القويـــة والشخصـــية النامية التي تمرَّست في عدد من جلسات المحـــاورة مـــع لجـــان الامتحان لا تقل عن أربع جلسات في حال نجاح الطالب في كل امتحان من الدورة الأولى .

وفـــي هذا استيفاء عملي لما اقترحه الأستاذ في مقالته من ربط

الدرس الشعري بالموسيقا[8] واللحن لصقل الذائقة الفنية وضبط القراءة، لأن الطـالب سيقرأ أمام اللجنة نصّاً ما قراءة جهرية تُقدَّر علامتها ؛ ثم يُجاوَر في معانيه ودلالاته وأسلوبه ومستواه الفني .. وما شاكل . ويسأل أسـئلة إعرابية صرفية ونحوية ، وأسئلة بلاغية ، والتعرف على الوزن الشعري للنص المقروء . وربما زحافات البحر وجوازاته إلخ .. هذا قبل الانـتقال إلى صـاحب النص المقروء ترجمة وحياة وتصنيفاً ، وما إلى ذلـك. والولـوج من خلال ذلك إلى المقارنة بينه وبين أدباء عصره .. وحتى البحث في ديوانه ومؤلفاته إن هي تعدَّدت ، والسعيد من حصل بعد ذلك على درجة " جيد ". بينما توزع الآن درجات الامتياز والشرف دون حساب ، ودون معرفة أحياناً .



*- وبعـدُ .. فهل نطمح إلى أن نحصل على نظام تعليمي جامعي يحترم الأستاذ الجامعي أولاً وقبل أي اعتبار ؟. ويُحرك عقول طلبتنا على البحث والاستكشـاف ، والـتمرن على الرأي الجريء المدعوم بالحجة القوية والـبرهان السّـاطع ؟. وذلـك بأن ننشىء لهم المكتبات الفنية المزوّدة بالكـتب والدّوريات وأجهزة الكمبيوتر والانترنيت ، وندربهم ونيسّر لهم سـبل الاستفادة من ذلك كله ، لا .. بل نجعل التعامل مع المكتبات نشاطاً مـتوازياً ومـتآزراً مع النشاطات الجامعية الأخرى . وأن نضع لجامعتنا مناهج تحفظ مكانة لغتنا وثقافتنا التراثية مع الانفتاح على ثقافات الأمم ؛ والسـعي الـدؤوب لمواكبة عجلة التطور دونما كسل أو وجل أو قنوط . ولابـدَّ أن يواكـب هذا لدى الدولة خطة تنموية لاستيعاب هؤلاء الطلبة مسـتقبلاً وهـم عدة الغد المأمول بتوفير فرص العمل المناسبة لضمان صـيانتهم وضـمان فائدة الوطن منهم . وتحريك فاعلياتهم الإبداعية ، وارتباطهم المتين بأمتهم ماضياً وحاضراً ومستقبلاً . وبذلك " وبما يكمله

من مقترحات نحصل على ما هدف إليه الأستاذ " سعد " في مقالته . وله، ولإصدارات " **علامات** " أطيب التحية .

*

2 – اتجاهات تَلَقِّي الشعر في النَّقد العربي المعاصر للدكتورة لطفية بُرْهُم

*– التقيت بالدكتورة لطفية برهم كاتبة هذه المقالة مرَّة واحدة على هامش ندوة فكرية في كلية الآداب بجامعة اللاذقية . هي من جيل بناتي، وأنا من جيل أبيها ؛ ومع ذلك فقد كان تواصلنا الفكري سهلاً ميسوراً وتلاقينا على القضايا التي تناولناها حول الأدب والشعر بخاصة دون حواجز العقليتين المفترض أن تقوم بين جيل يأفل وجيلٍ يُشرق . ذلك لأنها تملك فضيلة التواضع والخلق الرفيع مضافةً إلى حصيلة ثقافية غنية ومتنوعة (تقوم عليها شاهداً مقالتها التي سنتعرّض لها هنا بالحوار) إلى جانب شخصية نقدية غير مستعارة من الغير .

ولقد سررت عندما وقع نظري على مقالتها المذكور عنوانُها آنفاً في إصدار " **علامات** ". فأقبلت أقرأ المقالة بتأنٍّ ورويّة ، ثمَّ لم أكد أنهي قراءتها حتى وجدتني أعود إلى استئناف القراءة من جديد . ذلك للمنهجية الصارمة التي أخذت بها بحثها ولغتها الاختزالية التي تقترب حيناً من التصنيف ، وحيناً من التدقيق ، وفي كل الأحيان من الأسلوب العلمي المحدَّد ؛ فقالت : إنها " قسمت الدراسة إلى مدخل وثلاثة محاور رئيسة "[(9)]. وذلك ما جعل البحث صعباً نوعاً ما أقرب إلى الأفق الأكاديمي منه إلى الأفق الأدبي ؛ ولا أكتم ، وقد قرأتُها للمرة الثالثة ، ونظراً لأني شاعر ، شعرت ، وأنا أراها تستعرض بعض المناهج النقدية، وتقدّم شيئاً

مــن أقوال أصحابها .. شعرتُ بأني كالأرض البور والنقد يفلح بشعري وبشخصــيتي في كلِّ اتجاه دون أن أدري ماذا يفعلون. ومع ذلك ؛ ومن أجـل ذلك ، فقد صمّمت أن أتصدّى لأقوال هؤلاء ومدارسهم بالحوار من خـلال مــا عرضــته الكاتبة فقط . ولسوف أحاول أن أتتبَّع هذا المنهج بمدخله ومحاوره الثلاثة ، وأقيم معه بعض الحوار .



*- المدخل (نظريات التلقي في النقد الأوروبي المعاصر) :

إنَّ ما عرضته الكاتبة تحت هذا العنوان من شرح ، وما وضعته مــن عــناوين فــرعية ، عرضته عرضاً دقيقاً ، وإن يكن مكثَّفاً ومثقلاً بأســماء أصحاب المناهج النقدية ، واجتهاداتهم . إلا أنني لم أرها عنت إلاَّ نفــراً قــليلاً من القراء لا يتعدّون سور الجامعة . وهذا يفقد المقالة الأدبية مشروعيتها إلاّ أن تكون المجلّة المنشورة فيها متخصصة بالوسط الأكاديمي الجامعي . ولعلَّ الدكتورة غير غافلة عن المصير الذي صارت إلــيه حركة النقد في الغرب إذ لا تكاد نظرية أو فكرة تصل إلى المطابع حــتى تولــد أخــرى تهشّمها وتسفّهها . والقوم (في الغرب) إلى جانب معانــاتهم الفــراغ النفسي والخواء الروحي يعانون أزمة المواءمة في عصــر الاستهلاك الأمريكي بين مصطلحات السوق ومصطلحات العلم . فالمــبدع أصــبح (منــتجاً). والقــارىء (متــلقيّاً)، ولو أنصفوا لقالوا (مســتهلكاً) وقد قالوها غير مرّة . والنص أصبح (رسالةً) والعمل الأدبي (خطابــاً). وبالــتالي تــتالت فجــائعهم التي يُلبســوننا بسببها الحداد ؛ فــالمؤلف – رحمــة الله عليه – يموت لحظة (إنتاج النص)، والقارىء يســتهلك الــنص ويختفي بعد حين ليبقى النص فضاءً أثيريّاً يشير إلى دلالاتــه ، ثم يُطوى . وتغدو القصيدة الإبداعية كجثة المشرحة ، وظيفة دارسها أن يتعرَّف على أعضائها فقط . وليس على وظائف تلك الأعضاء

الحيويــة . ولذلــك فُقــد التواصل الإنساني الحميم بين الأدب وقرائه ، وأصبحت معلّقة عنترة الملحمية وألفية ابن مالك سواءً بسواء . هذه لها دلالاتهــا ، وتلك لها دلالاتها . وماذا تريد الذرائعية الأمريكية غير هذا ؟ أليس هذا بعض ما يفسّر أسباب عزوف الناس عن قراءة الشعر بعد أن رأوا هــذا الشعر المتهافت الذي لا يحقق جمالية ، ولا يبث عاطفة ، ولا يحمله جناح خيال، ولا يطالبه النقد الأدبي بذلك ؟.

لقــد بــدت لــيَ الدكتورة لطفية ، وهي تكتب ، شخصية أخرى مخالفــة لشخصيتها وهي تتحدَّث . إنَّ غنى ثقافتها وتمكنها واستيعابها المدارس النقدية الحديثة في الغرب في مراحلها الثلاث (ما قبل البنيوية ، ومــع البنيوية ، وما بعد البنيوية) ومقدرتها الفائقة على الصبر والبحث والتــلخيص والــربط . هذا كله مما يثير الإعجاب ويرفع مكانتها عندي وعــند غيــري . بيــد أنــي وذلك الغير نتوقّع منها أن تصوغ معرفتها بأسلوب مخفّف يناسب القارىء المثقف (ولا أعني المتخصص) طمعاً في تعميم الفائدة ، والانتفاع بها .

ونــرجو أن تضــع الدكــتورة في حسابها هذا الواقع الماساوي لطلاّبــنا فــي كــلية الآداب وحاجتهم الماسة إلى لغة كتابية أيسر تناولاً وأوفر حظاً بالفهم .

لقد حاولت الكاتبة أن تهوّن علينا وترينا وجهاً آخر لحركة النقد الغــربية . (فــنظرية القــراءة أو التــلقي – كما قالت – من النظريات المعاصــرة التي لفتت الانتباه إلى القارىء بوصفه طرفاً مهمّاً يُسهم في إيجاد العمل الأدبي ، ويشكّل بعده الجمالي . وهذا يعني أن النص الأدبي لا وجــود لــه إن لم يُقرأ . وأنّ القراءة نشاط جمالي ، ووجود فكري ، وممارسة داخل وجود النص ، فهي غير مستقلة عنه . وأنَّ التلقي يتميَّز بالاســتقلالية عن النص ، لأن القارىء يتلقّى ، ويستقبل ما هو موجود في النص"(10).

وإني لألمح - كقارىء عتيق - في هذا القول تحايلاً على النقد القديـم ونأيـاً عنه بالابتعاد عن مفرداته ؛ وإن لم يكونوا يستطيعون أن يخرجوا من آفاقه إلا ليضيعوا ويُضيِّعوا . فالنص الذي لا تجلوه جمالياته مـن أيـن لأي قارىء أن يشكّل بعده الجمالي ؟. والنص الذي لا يغتني بالفكر من أين لأي قارىء أن يغنيه بأي فكرة ما لم تكن تعسّفاً أو إقحاماً عـلى عالم النص ؟. والنص الذي لا يفيض عاطفةً ومشاعر إنسانية من أين للقارىء أن يدهش به ويسبح في مياهه ؟ بل .. كيف لأي قارىء أن يقـرأ قـراءة مـتأثرةً بالفن والإلهام ما لم يكن النص غنياً بعوالم الفن والإلهام ؟.

فالـنَّقد الأدبي المعاصر نقد مأزوم يلهث في مقاهي الأدب حول موائـد الاستهلاك الثقافي التي زرعتها أمريكا في العالم كوجبات الطعام الجاهزة والسريعة .

عـندما ينحَّى الأثر العاطفي والخيال والقيم الإنسانية والتواصل بيـن البشر من النصوص الأدبية ماذا يبقى منها غير جثة هامدة لا نفع بهـا ؟. بـل لمـاذا تُكتب ولمن تُكتب أصلاً ؟. وهل الإنسان مجرّد عقل بحت؟. ألا تـرى معـي الأسـتاذة أنه حتى علماء الفيزياء والكيمياء والرياضـيات والـبيولوجيا أصبحوا يشكون متألّمين من الفراغ الروحي الـذي أوصـلتهم إليه تكنولوجيا المعلومات والصناعة بمختلف فروعها وانتـماءاتها ؟. وأنّ الإنسـان الغربي ، إنسان العلم والتكنولوجيا حين أوقف القيم والأخلاق والمشاعر الإنسانية على باب المختبر ودخل مجرّداً مـنها وضـع البشرية كلها في العصر الجديد على حافة الكارثة الكونية التي تعدَّدت إمكانات استقدامها والخضوع لها . لقد سجّل " غورباتشوف" فـي كـتابه " البيريسترويكا " أن نصيب كل فردٍ من بني البشر من طاقة الـذرة الـتدميرية مـا يعادل عشرة أطنان من الديناميت . فلينظر أدباء الغرب ونقاده إلى أين أوصلتنا حضارتهم !.

إننا لنرجو ألاّ يستشفَّ أحد من كلامنا هذا أننا نحاول شدَّ عجلة التاريخ والتطور إلى الوراء ، وأننا غير مدركين بأنها لن تتوقف ولن ترتدّ . لكن الذي نريده وندعو إليه هو أن يتذكر الإنسان في أي موقع أنه إنسان ، وأنه ملْكٌ لإنسانية الحبِّ والحميمية والتواصل أولى لها من كل ما يبدعه العقل ، وما أحسبُ الحضارة الغربية إلاّ مراجعةً خطَّ سيرها بعد أن أوصلها تطورها المذهل إلى حالة رعب وقلق على المصير عند كل محطة من محطّات الكشف العلمي والتكنولوجي ؛ وأن يعاد إلى عالم الأدب (ومعه النقد الأدبي) صفاؤه ونقاؤه وشفافيته وعمقه و... حميميته. أيقبل غيور على أمته أن تصل بنا حالة الاغتراب والقنوط إلى مرحلة يصبح فيه أدبنا (وقد بدأت طلائع ذلك للأسف) في مثل " سأم " ألبرتو مورافيا ، و" جحيم " باربوس ، و" مسخ " كافكا ؟. وإنساننا مايزال بحاجة إلى توفير أمنه الغذائي والدوائي ، وأمانه الوجودي !.

يذكّرني الجهد الكبير الذي بذلته الكاتبة بإيجاز ما أرادت قوله حول نظرية التلقي بكلمة قرأتها للدكتور عبدالله محمد الغذّامي كانت أشبه بصرخة مؤدّاها : أنْ يا قومنا اكتبوا لنا بلغتنا !. أي حوّلوا النقد الذي تريدونه إلى نقد عربي بلسان عربي مفصّل للعقل العربي ، وليس بالضرورة على قدّ العقل الغربي . أي اكتبوا لنا لنفهم ، فنحن – عباد الله – نستحق أن نفهم[11].

هذه ملامح لملاحظات بعضها للكاتبة ، وبعضها عليها ، فأرجو أن تصبر علينا لنمضي قُدُماً مع مقالتها لنصل إلى المحور الأول الذي هو (التلقّي في النقد العربي المعاصر قبل البنيوية) .

وقد بدأت باستحضار القارىء إلى ساحة العمل الإبداعي بعد أن كان غائباً أو مغيّباً ، حيث كان اهتمام المناهج النقدية منحصراً في ثلاثة عناصر تكوّن الظاهرة الأدبية هي : المؤلّف والسياق والنص . وهذا ما

أكده أغلب نقادنا المعاصرين – كما تقول –، وبذلك تكون هذه المناهج – في رأيهم – قد نظرت نظرة وحيدة الاتجاه من النص إلى القارىء ، لاغية دور القارىء في العملية الإبداعية . وهذا يعني أن الاتجاهات النقدية قد ركَّزت قبل نظرية التلقّي على قصد المؤلّف أو المعنى المعاصر النفسي والاجتماعي والتاريخي للنص[12]. إلى أن قالت في الصفحة التالية : " ففي الاتجاهين الرومانسي والنفسي ركّزت الدراسات النقدية في حديثها عن القارىء على تأثيرات النص في القارىء ، ومسألة التذوق والإيصال ، مؤكّدة أنَّ الشعر عملية توصيل إلى جانب كونه عملية تعبير ". وكم كنا نودّ لو تضاف عبارة (إلى جانب كونه أيضاً عملية تأثير)؛ لأن الشعر كان إلى الأمس مقاتلاً ميدانياً شجاعاً وشرساً أحياناً في سبيل الإنسان وقضاياه الجوهرية العادلة ؛ ومن أجل توكيد إنسانيته وتكامل شخصيته خلقياً وروحياً واجتماعياً وعلمياً وهلمَّ جرّاً .

ثمَّ تساءلت قائلة : " ألا يعني هذا أن طبيعة المتلقي حاضرة حضوراً بيناً في العملية الإبداعية ؟. وهذا راجع إلى أنَّ المبدع كما رأينا يحاول بقدر ما أوتي من قوّة بيانية أن ينقل المتلقي إلى الحالة التي يعايشها هو ، أو ... أن ينقله إلى التجربة التي دفعته إلى هذا الإبداع "[13].

وما أتى بعد هذا شروح وإضاءات وإضافات لما قيل هنا مؤدّاه أنّ للمبدع الدور الأول وهو صاحب الأثر الأكبر في تبوّؤ القصيدة الشعرية مكانها ومكانتها . لكن النقد الغربي لن يقف عند هذا ؛ ولسوف يتخطّاه بعد أن تخطّى المفهومات التي كانت تسوّر حصون الإبداع . فموضوع النص الأدبي وانتماؤه ورسالته الإنسانية سواءٌ أكانت اجتماعية أم وطنية أم دينية لم تعد إلاّ قضايا تخلفت عن اهتمامات الإنسان العربي المعاصر الذي بات يأتيه رزقه رغداً من أنحاء المعمورة

كلها ، وما عليه إلاّ أن ينظر إلى هذا الكون من منظار الإنسان الذي يدير ظهره لمشكلات البشر ، لتبقى ماثلة أمامه وممتطيةً صهوته مشكلتُه هو دون سواه . مشكلة السَّأم من استهلاك الحضارة والفراغ حوله التي بدل أن تفتح أمامه آفاق الكون ليرتادها حراً طليقاً مبدعاً نراها تحاصره وتجعله يطلُّ من ثقب ضيق يستهلك زمانه وجهده لمراقبة الآخر (باربوني) ويعلن أن الجحيم هو الآخر (سارتر)، وذلك فعل من يتقيّأ التخمة ويظل يشعر بالغثيان . ولذلك غدا النقد معنياً فقط بـ (الدلالات ، والعلامات ، والفضاءات ، والسياقات ، والأنساق ، والتناص ، والمثاقفة... والاستراتيجيات ... إلخ) وكلها مما لا يقرّب النقد الأدبي من إنسانية الإنسان ولا حميمية الإبداع الفني والتواصل ، لأن التواصل غداً " توصيلاً " والإبداع أصبح " إنتاجاً " والقراءة أمست " تلقّياً " أو إعادة إنتاج أو استهلاكاً " وما شاكل ممّا سبق وأشرنا إليه . وكم كنا (ومازلنا) نتمنى على مثقفينا أن يقرؤوا كتب الأدب في الغرب قبل أن يقرؤوا كتب النقد في الغرب ؛ فقد تنجلي أمامهم أمور كثيرة أهم وأعمق كانوا سيدخلونها حتماً في حسبانهم عندما يعرضون لنا المذاهب النقدية في الغرب وتأثيراتها على نقادنا الشباب .

*

– لقد أجادت الكاتبة العَرض والإيجاز ومقاربة الآراء النقدية عندما انتقلت إلى المحور الثاني (التلقي في الاتجاه البنيوي) بفرعيه : الاتجاه البنيوي اللغوي الأسلوبي ، والاتجاه البنيوي التوليدي فقالت – بداية : "في الاتجاه البنيوي اللغوي ربط بعض نقادنا المعاصرين بين النص ومتلقيه ربطاً أحدث ما نسميه (الومضة) التي تسملنا إلى نظامه الباطن ، كما ربطوا بين تعدّد القراءات وخاصيات تعدد البنى في النص الشعري ، مؤكّدين على أن النص تكبر قابليته للقراءات المتعدّدة بقدر تنوّع

مفاهيمه ، واختلاف الزوايا التي يمكن النظر إليه منها ". وهذا كلام جيّد وواضح ، ويمكن للقارىء المستنير أن يستفيد منه . لكنها مضت مع البنيوية إلى أن قالت : " ويجد الباحث في الدراسات البنيوية منهجاً في القراءة (السيميولوجية)(*) يبدأ من النص باعتباره حامل أسرارٍ عديدة بحاجة إلى الفك . والأساس السيميولوجي لفهم القراءة ينبع من فهم طبيعة العلاقة الجدلية القائمة بين الدالّ والمدلول . وبالذات بين ثنائية الحضور / الغياب القائمة بينهما "[15]. وقد أحسنت الكاتبة حين فسَّرت ذلك بقولها : " فالفهم السيميولوجي ينظر إلى الدال الذي هو الصورة الصوتية (وفي حالة الكتابة الصورة الخطية) بوصفه يمثل الحضور في النص ، بينما يمثل المدلول الذي هو متصوَّر ذهني حالة الغياب ". وهذا كله في رأينا تشريح وصفي يشكّل نصف عملية النقد أو مقدّمتها ليس أكثر ، بينما النقد الحقيقي الفاعل يجب أن يطمح إلى أبعد من ذلك بكثير.

فالبنيوية – كما هو معلوم – مولودة من رحم الأنثروبولوجيا ، وهي التوصيف العلمي البارد لحضارة الإنسان . فكل مجتمع بنية لها أوصافها وملامحها . ومهمة الأنثروبولوجيا توصيف تلك البنى ورسم أبعادها ، واستجلاء ملامحها ، وذلك – في باب التخصص العلمي – جيّد وعظيم . إلاّ أنه شيء ، ودراسة العمل الإبداعي شيء آخر . لأن العمل الإبداعي هو نفس المبدع وقد دفعت بمكنوناتها لتعانق الآخر في حمّى توقها لملاقاة الآخر .

فالعالم الأنثروبولوجي لو أتى ليتعرَّف على بنية الحيّ الجنوبي لمدينة الكاتبة مثلاً ، وهو الحيّ القائم على تخوم الحقول الزراعية وبساتين الفاكهة والبرتقال همزة وصلٍ بين الريف والمدينة ، فإنه سيتلمّس مظاهر تطور البناء بدءاً من تصميم دور السكن وحظائر الأبقار ودواب العمل ، إلى انتقال الفلاحة للجرار الحديث ، وانتقال التصاميم السكنية إلى شقق في عمارات بعد أن كانت دارات مقفلة أو مغلقة كلّ

دارة عـلى نفسـها ، وبجـانب العمارات الجديدة تقوم مرائب الجرارات والآليات الزراعية ، ودكاكين ورشات الصيانة والبقاليات وطرق الأسفلت الـتي لـم تكن سابقاً ، وحتى تبدُّل أطوار حياة المرأة وأنماطها بدءاً من مشـاركتها بالأعمال الزراعية في الحقول إلى دخوها المدارس وتخرجها حامـلة الشـهادات ، وخـروجها إلى حياة العمل الجديدة معلمةً وطالبةً وطبيـبةً ومهندسةً وموظفةً في دوائر الدولة . كذلك تبدَّلت حياة الناس المعـتادة مـن سهرات يومية عند بعضهم إلى انكماش الحياة بعد دخول التلفاز إلى البيوت .

بيـنما الشاعر أو كاتب القصَّة أو الموسيقي أو الفنان التشكيلي أو الفـنان المسـرحي له شأن آخر في إبداع بنية جديدة أو بنى جديدة موازيـة من هذا الحي ومختلفة ، لأنها ستكون عامرة بالحوار العاطفي مـع مـاضٍ تـرك ذكرياته على بعض جدران البيوت وجدران البساتين المتـبقية ، وحاضـر أظهر أو طبع بصماته ، ومستقبل يطل بأمنياته . وسيكون للخيال والذوق الفني مجال خلق الأجنحة التي يحلق بها المبدع في أجوائه الوجدانية ، فأين هذا من ذاك والبنيوية تكاد لا تفرِّق بينهما؟.

إنَّ مثل العمل الإبداعي مع النقد الجديد كمثل المزارع الذي تعهَّد الثمرات التي في السوق منذ أن كانت بذوراً جنينية ضمَّها بحنانه وأمانه وتَوَقـه قبل أن يضمّها بيديه إلى تربتها . وسقاها فرواها مرات ومرات بعـرقه قـبل أن يسـقيها من ماء الجداول والترع . وساح بينها بلهفته وعواطفـه وتوجّه ليحميها من كل آفة ، ويجعلها تثمر ثمراً يانعاً شهياً، حـتى إذا ما أوصلها إلى السوق نُسي هو وتمّت الهيمنة عليها ولم تُذكر جهـوده . وبعد حين ستُنسى هي ، لأنَّ البائع يتولّى تصنيفها وعرضها لـتجذب المشترين ، والمشترون مستهلكون يتفاوتون بطرائق تحضيرها للأكـل والاستهلاك بحسب مستوياتهم الحضارية . إلى أن تصبح الموائد بطـرائق إعدادها وترتيبها هي آخر ما يُنظر به وإليه . وذوق المستهلك

هــو الصــورة الــنهائية لكل الجهود التي سبقت وصول تلك الثمار إلى مائدته .

فالــنص ومــبدعه يموتـــان ، ويبقى القارىء (المستهلك) الذي ســيتبعهما فور الانتهاء من تناول الوجبة ورفع الأطباق عن المائدة . ثمَّ تسألوننا بعد هذا كلّه : لماذا تشعرون بالإغتراب يا أيها الشعراء ؟.

*- إنَّ مــا قلــتُه الآن لا يســلب الدكــتورة لطفية ذرةً واحدة من حق الاعتراف الكامل بجودة عملها وكريم جهدها . فعملها - دون مجاملة - عمــل راقٍ ومــتقَن أراهــا فيــه وقد أمسكت بالكثير من أسباب نجاحه وتفوقه، ووضعت فوقه العديد من المرايا الكاشفة . وأنا شخصياً تعلّمت منه الكثير مما لم أكن أعلمه ، فأضفته إلى معلوماتي فخوراً به . خاصةً فيمــا يتعلّق بالبنيوية والتشريحية والمدارس النقدية الحديثة . وإذا كنت قــد قدَّمــت بعض الاعتراضات أو الشكاوى فإن ذلك لخلاف بين ما أراه لأدبنا الحديث ومعه حركة النقد العربي الحديث ، وما هي عليه مسارات الــنقد الغــربية . إذ لا أرى أنّ مــن الحكمة أو الضرورة أن نمارس ما مارســه نقّــاد الغرب ، ثمَّ نفاجأ بعدها بأننا كنا في دروب وعرة ليست دروبنا . وحتى نصل إلى محطة التحوّل الإصلاحية يكون الفكر الغربي قد مال بنا إلى متاهات جديدة ، هذا مع الإشارة إلى أني لست ممن يقولون بالتناقض بين إنساننا وإنسانهم ؛ وإنما أقول بالتمايز . فلكلٍ منا منبت ، ولكــل مــنا تاريخ ، ولكل منا مسار ، ولكلٍ منا طموحات وآمال وهموم مختــلفة وليســت بالضرورة متناقضة . ولا شك في أننا بحاجة إلى أن نغتني بتجاربهم في شتى ميادين الحياة والعلم والمعرفة . لكن لنستهلكها ونســتمدَّ منها قوّةً وخبرة ودافعاً نحو الإبداع ، لا لتصادر لنا شخصيتنا وتصــوغنا عــلى قدّها . فمقاسانا مختلفان بالتأكيد وإن نحن لبسنا من نفس القماش .

لم آخذ على الدكتورة لطفية ، ولم أؤاخذها بشيء أو على شيء إلاَّ أسلوب عرضها الصارم حيث بقيت لغتها أكاديمية ممعنة في التخصص من البداية إلى النهاية و" لعلَّ لها عذراً ونحن نلومُ ".فهي أستاذة جامعية ، ومن المسوّغ لها أن تحصر اهتمامها في الوسط الجامعي لا تتعدّاه . لكن .. أليس من حقنا – نحن الباقين – أن يكون لنا طبق على مائدة ثقافتها الدسمة التي أعدّتها ؟.

*

*- لقد توقّفت الكاتبة في المحور الثالث : (التلقي في الاتجاهات النقدية المعاصرة التي أعقبت البنيوية) عند اتجاهين رئيسيين هما : الاتجاه التفكيكي ، والتأويلية الفلسفية – كما صرحت – وهما اتجاهان نقلا السلطة إلى القارىء بوصفه منشئاً للنص ومانحاً إياه دلالاته[16]. وقد شرحت الاتجاه التفكيكي والتأويلية الفلسفية شروحاً كافية للتعريف بهما وإبراز ملامحهما . ونحن في تعليقنا على هذا ، نعود إلى ما قلناه سابقاً لنؤكّده من جديد ، داعين القارىء إلى أن يقرأ المقالة ؛ مخافة أن نشوّهها أو ننأى بها بعيداً عمّا رمت إليه إن نحن أطلنا (تفكيكها) و(فلسفتها) أو (تأويلها)، وهي نفسها مركّزة ومنسّقة وآخذ بعضها برقاب بعض (على حد قول الأقدمين). ولا ننسى أن نبدي دهشتنا الدائمة مما فعله النقد المعاصر ، سائلين إياه .. لا . بل معيدين السؤال : ما معنى انتقال السلطة ؟. أنا أفهم أن هناك في الإبداع الأدبي ما يسمى بـ "النص المفتوح" وما يسمى بـ " النص المغلق " وأنَّ لكل النصين عوالمه وفضاءاته وأفكاره وفكره وعواطفه وأسلوبه . وقد وُصف النص المفتوح على أنه " المختلف " الفني بالدلالات القابل لتعدد القراءات ، الذي به يتفاعل كل قارىء حسب مستوى ذلك القارىء وحظه من المعرفة والخبرة النقدية . بينما النص المغلق أو " المُشاكل " هو النص

المرتكـز على دعامة واحدة ، والذي يدير لقارئه وجهاً واحداً ربما أكثر صـفاءً وأنقى رونقاً من النص المفتوح " وإن كانوا وصفوا الأول بـ " الـنص الغني " والثاني بـ " النص المفتوح " فللسبب الذي ذكرناه ، أي للفرق بين نص يتيـح نفسـه للقـارىء منذ الوهـلة الأولى فيتفاهمان ويتفاعلان ويستويان ؛ ونصٍ ينادي للقارىء من بعيد . وعندما يتأكّد أنه سـمعه يختـبىء عليه أو يختفي عنه بين ظلالٍ وارفة ، أو وراء غيمة سـابحة واعدة ، أو خلف تلال وصخورها ، أو وديانٍ وآكامها ؛ ويطلق أعـنة الخيـال عند كل قارىء وربما عند كل قراءة ليقدّر أين يغيب عنه هذا النص ؟. وماذا عساه يحمله إليه؟[17].

يـتقاتل الـنقّاد علينا ، وعلى شعرنا ونحن لا ندري ، ويقدّمون عـنا الـنظرية تـلو الـنظرية ولا أحـد يسألنا ، ولا نراهم يستشهدون بقصـائدنا الـتي أرّقتـنا وأخذت ملامحنا ، وشاركتنا سيماء الوجوه ، وسـرقت مـنا نبضـات القـلوب، وومضات العيون ، وهمسات الفِكَر . وعندما تصل إلى القرّاء أو يسمعون بها (يتلقّونها) يقتسمونها فيما بينهم بموازين ومعايير ومكاييل لم يخطر ببالنا منها إلاّ القليل .

فهـل كـثيرٌ علـينا أن نقـول لهم : ﴿ هاتوا برهانكم إن كنتم صادقين﴾[18].

الهوامش

- سبق وحاورت الجزء الثاني والعشرين من " علامات ".

1) علامات في النقد جـ 35 ص 84 .

2) علامات في النقد جـ 35 ص 85 .

3) علامات في النقد جـ 35 ص 85 .

4) علامات في النقد جـ 35 ص 88 .

- كنا نتمنى لو استبدل الدكتور سؤاله : لماذا ؟ بسؤال " كيف تأتّى ؟ ". فلعلّه أقرب إلى السياق .

5) علامات في النقد جـ 35 ص 91 .

6) علامات في النقد جـ 35 ص 96 ، 97 .

7) علامات في النقد جـ 35 ص 97 .

8) علامات في النقد جـ 35 ص 98 .

9) (اتجاهات تلقي الشعر) ص 258 .

10) (اتجاهات تلقي الشعر) ص 260 .

11) يُراجع كتاب " المشاكلة والاختلاف " للدكتور عبدالله الغذامي .

12) اتجاهات تلقي الشعر ص 264 .

13) اتجاهات تلقي الشعر ص 265 .

14) اتجاهات تلقي الشعر ص 270 .

- القوســـان من وضعنا لنشير إلى دور المصطلح في بلبلة ذهن القارىء إذا لم يُفسر أو يوضح في سياق يفسّره .

15) اتجاهات تلقي الشعر ص 270 .

16) المرجع نفسه ص 277 .

17) يراجع كتاب " المشاكلة والاختلاف " للدكتور الغذامي .

18) قرآن كريم – سورة البقرة – الآية 111 .

* * *

1 – مدخل :

لا نجـد مؤلّفـاً يستطيع إسقاط وجود المتـلقّي أثناء عملية التأليف ، مهما كان طابع المادّة التي يجري تأليفها ، وحـتى فـي الأطـر الـتي يبدو فيها المتـلقّي بعيداً عن حسابات المؤلف ، نجـد المتلقّي حاضراً بقوّة ، كما يحدث لدى المشتغلين بالعلوم الأساسيّة والتطبيقية، كالرياضيّات البحتة والفيزياء والهندسات ، حيث يضع هؤلاء في حساباتهم انعكاس ما يشتغلون فيه على الآخرين ، من غير أن يؤدّي وجـود الآخـرين إلى تغيير في المادّة التي يجري الشغل فيها من أجلهم بالضرورة . وفي المجال الإبداعي الأدبي الذي تبدو بعض نماذجه شديدة الخصوصـية ، ومسـرفة في اللصوق بذات مبدعها ، كبعض الخواطر ، وبعـض مقطوعـات الشـعر الوجداني الذي يزعم مؤلّفوها أنّهم كتبوها لأنفسهم . فقد نجد قدراً من الافتراء على الواقع في هذه المزاعم ، بدليل كـتابة مـا كتبوه وفق قواعد اللغة ، أو وفق قوانين الكتابة الشعرية ، ومعـنى ذلك أنّ الآخرين كانوا حاضرين أثناء كتابة ما صاغه ، وإلاّ لما راعى – في الحد الأدنى – ما هو متواضع عليه بخصوص سلامة اللغة ، وسلامة انتماء مادّته المكتوبة إلى هذا الجنس الأدبي أو ذاك .

يصـعب تقدير المسافة التي يمكن الاندفاع فيها بخصوص جعل تـاريخ التلقّي في الثقافة العربية القديمة ، تاريخاً لنشوء الفنّ الحكائي وصولاً إلى الشكل الروائي العربي المعاصر ، أو تاريخاً لنشوء هذا الفنّ أو ذاك . والأبحـاث الغربية المعاصرة التي افتتحت هذا الميدان الخصب فـي العـلوم الإنسانية ، وبدا أنّها أشبعته بحثاً وتفصيلاً يبدوان فائضين عـن الحـدود ، جرى كلّ شغلها بمعزل عن الثقافة العربية ، وتاريخها

وخصوصيّات تطورها ، وما يجري الآن من تفكير منظّم وشغل دؤوب في قضـايا التـلقّي لا يخرج عن إطارين كبيرين يتولّد أحدهما عن الآخر ، ومـن المفيد استذكارهما وتصدير البحث بهما ، بوصف ذلك نوعاً من الـتحفّظ الـذي يستحسن إبداؤه قبل المضي فيما يمكن أن يبدو استيلاء غيـر مشـروع عـلى مـا أنتجه الآخرون لمصلحة التعامل مع نتاجهم المعرفي الثقافي ، أو ارتجالاً في إبداء الآراء وإطلاق الأحكام :

1 – 1– التلقي وقضاياه الكبرى ومعظم ما يدور في فلكه ، فرع معرفي جديد أنتجه الغربيون في سبيل التعامل مع نتاجهم الفني بمختلف اتجاهاتـه وميادينـه وأجناسـه ، وخدمة هذا النتاج عبر النظر إليه من موقـع جديـد ، أو زاوية جديدة ، لم تكن معتمدة في السابق ، أو ربما كـانت معتمدة ، ولكن ذلك النظر من موقع المتلقّي لم يكن يشكل افتراقاً نوعيـاً فـي أطـر التناول والتقويم ولم تكن طرائق هذا التعامل خاضعة للتفكير المنظّم ، والمنهجية العلمية قبل طرح الموضوع على هذه الدرجة من الاتساع .

1 – 2 – الآن وقـد اطّلعنا على ما سبقنا الآخرون إلى إنتاجه ، أو إلى تـنظيم وجوده ، هل نسارع إلى الادّعاء بأننا سبقناهم إليه بدليل كذا أو كذا ؟ أم نتلقّف المنتج ونستعمله في حياتنا الثقافية ، على طريقة تـلقّف التكـنولوجيا ، واسـتعمالها في حياتنا اليومية ؟ والإجابة التي تستطيع تسويغ الشغل في أطر التلقّي ، تتلخّص في أن العالم اليوم يعيش ما يشبه الوحدة الثقافية المعرفية، ولا يستطيع أحد أن يتجاهل ما يجري إنـتاجه في هذه المنطقة أو تلك ، وخصوصاً إذا صدر عن مراكز التقدّم الحضـاري الشـامل ، وسواء تعلّق الإنتاج بخصوصيتنا الثقافية وصدر عنها ، أم جرى بمعزل عن وجودها وتطوّر حركتها .

لذلـك .. لابدّ من إجراء اختبار مزدوج في هذا الاتجاه : اختبار المنـتج الـثقافي الجديـد عـلى محكّ ما يمكن أن تمتلكه ثقافة ما من

خصوصيّة واختبار الثقافة الخاصة ، أو خصوصية الثقافة على محك المنتج الجديد . لا ضير في بحث التلقي وقضاياه المختلفة من منظور الثقافة العربية في جانبها المتطور الحي ، ولا ضير أيضاً في امتحان بعض ما تنتجه هذه الثقافة من منظور التلقي وبعض ما يطرحه من قضايا وتفريعات مختلفة ، وهذا الاختبار المزدوج هو الإطار العريض الذي يجري فيه البحث .

2 – خصوصية التلقي في الثقافة العربية القديمة :

هناك ملمحان بارزان يسمان علاقة الثقافة العربية عبر تطورها التاريخي ، وليس فقط عبر اقتطاع مشهد زمني أو مكاني ، وعزله عن سواه : الطبيعة الشفهية لقدر غير يسير من هذه الثقافة ، والفعل المباشر لبعض هذه الثقافة في قطاع من المتلقين يصل الأمر بهم إلى حد تغيير ولاءاتهم ومعتقداتهم في بعض الأحيان ، مع ملاحظة أن هذين الملمحين يمكن أن نجد لهما توضّعات في غير ثقافة ، لكن يمكن الزعم أن ذلك لا يبلغ مبلغ وسمهما للثقافة العربية .

فالثقافة الشفهية نجدها سائدة لدى كثير من الشعوب التي تأخّرت في استعمال الكتابة ، ولكنها تتمتع بتجذرها العميق في المنطقة العربية ، ويتجلى ذلك عبر عدد من الأنشطة والظواهر الثقافية التي يمكن أن تخضع لترتيب يراعي أرجحية سبقها التاريخي ، فالشعر الجاهلي على سبيل المثال بقي محفوظاً في الصدور وليس في السطور ، عدداً من القرون تناقلته خلالها الأجيال مشافهة حتى تم تدوينه فيما بعد، والحض الدائم في المنطقة العربية على حفظ الشعر واستظهاره في المجالس والمناسبات أشهر من أن يتم الوقوف عنده ، وكان التلقي المباشر عاملاً حاسماً ووحيداً من أبرز المعايير المعتمدة في تقويم الشعر وانتشار القصيدة وبقائها ، وخاصة في ظل سيادة الثقافة الشفوية ،

ونـدرة الـتعامل مـع الكتابة التي كانت معروفة في الجاهلية على نطق ضـيقة ، ومعـروف أن الشاعر لدى الفراغ من نظم قصيدته كان يلقيها بيـن يـدي ممـدوح إذا كان المدح غايتها ، أو يلقيها بين يدي آخرين محدودين أحياناً ويستعصون على الحصر عندما كان الشاعر يلقي الشعر فـي الملتقيات الشعرية التي تضمنتها التظاهرات الاقتصادية الثقافية في تلك الآناء ، كسوقي عكاظ والمربد ، ولا تتمكن القصيدة من الانتشار ما لـم تنل قدراً من الاستحسان الذي يتيح لها الاستقرار فيما يمكن تسميته ذاكـرة جمعية لمجموعة قبلية أو ثقافية ما ، حيث يجري نقلها ونشرها عن طريق تكرار روايتها عدداً من المرات في عدد من الأمكنة والأزمنة، وصولاً إلى عصر التدوين .

ممّا يلفت الانتباه في الشعر الجاهلي بوصفه الجذر الأقدم لثقافتنا العـربية أن متلقي ذلك الشعر ساهموا في توجيه حركته وتطويره بشكل حاسم انطلاقاً مما يمكن تسميته ذائقة جمعية تشكلت في بوادي الجزيرة العـربية عـبر جدليـة الـتفاعل بين المادة الثقافية وطرائق استقبالها وشـيوعها ، وقـد مارست ذائقة المتلقي دالتها الخاصة على شعر ذلك العصـر ، فـلم تنقل إلينا إلا شعر البوادي ، وأهملت نقل شعر الحواضر الذي كان يمكن أن يغير الملامح الكبرى لذلك العصر لو تم نقله كما كانت الحـال مع شعر البوادي بالإضافة إلى أن ما نقل من شعر الحواضر كان موافقاً للذائقة البدوية التي حافظت على ذلك الشعر[1].

لـم يكـن الشاعر الجاهلي يستطيع إسقاط حساب الذي يتوجه إليهـم بخطابـه الشعري أثناء نظم القصيدة ، ليس فقط لأن الشعر كان لسان حال الجماعة والمنبر الإعلامي الرئيس الناطق باسمها ، بل أيضاً لأن الشـاعر كان يرجّي مقابلاً ملموساً لعمله الشعري على المستويين : المـادي المتمثل بما يناله الشاعر من أعطيات والمعنوي الفني المتمثل بالثـناء على القصيدة واستحسانها ، ويمكن ضرب شعر المديح الجاهلي

خصوصـاً ، والشعر المدحي عموماً مثالاً على إسهام المتلقي في إحياء هـذا الـنوع مـن الشعر وتحديد سماته ومعانيه الكبرى عبر التاريخ ، فـالممدوح فـي هـذا الإطـار هـو المتلقي الأول الذي نظمت من أجله القصيدة، فإذا استحسن الممدوح القصيدة نال الشاعر جائزته ، والعكس صحيح ، وكلما كان الاستحسان أكبر كانت الجائزة أكبر ، مع ملاحظة أن المعاييـر الـتي يعـتمدها الممدوح لتقويم الشعر الذي يقال فيه لا يمكن فصـلها نوعيـاً عن الذائقة العامة للزمان والمكان الذي ينتمي إليهما ، وحادثـة كسـرى مع الشعر الجاهلي تشير إلى وجود فجوة بين المتلقي والمـادة المرسلة يقف حائلاً فعلياً دون انتشار هذه المادة ، فعندما بلغ كسرى صيت الشعر العربي أصابه الفضول لتعرف ذلك الشعر ، فترجموا له بيت الأعشى :

أرقـت ومـا هذا السهاد المؤرق ومـا بي من سقم وما بي معشق

وكـان تعقيب كسرى على ذلك أن ذلك يسهر الليل كله من غير مرض وغير عشق لابد أن يكون لصاً[2] ، وربما لو استحسن كسرى هذا الضـرب مـن الشعر ، لأمضى الأعشى ، وسواه أيضا – حياته في بلاد فارس .

ويمكن الذهاب أيضاً إلى أنّ تدني الذائقة الشعرية للأجيال التالية مـن الخلفاء العباسيين ، وفقدانها لدى حكام المماليك والعثمانيين ، كان في طليعة الأسباب التي أصابت الشعر العربي – وشعر المديح خصوصاً بـالوهن والاتّضـاع ، إلى أن اضمحل هذا الشعر إلى حد الانعدام تحت سـلطان العثمانيين ، فبعدما أقلع الحكام العثمانيون عن مكافأة الشعراء المدّاحيـن أقـلع شعراء ذلك العصر عن مدح السلاطين ، وانصرفوا إلى المدائح النبوية كابن النقيب الحسيني ، وابن معتوق الموسوي[3]، وكأن الشـاعر رضي بالمكافأة التي يمكن أن ينالها في الآخرة ، تعويضاً عن

المكافــأة المالية التي كان يرجّيها من السلطان ، مع ملاحظة أن الموقف فــي المثال العثماني انقلب رأساً على عقب وأدّى إلى إقفال باب المديح فــي الشعر العربي ، فصار السلطان هو الذي يمدح بعض المقربين إليه مقــابل أن يدفع المقرب للسلطان مبلغاً من المال ، أو خدمة استثنائية ، يعطيه السلطان مقابلها لقب "باشا أو بيك أو ما شابه ذلك "؟

وعــلى المســتوى المعنوي الفني ، عمد شعراء جاهليون إلى اتخــاذ رواة لأشــعارهم ، وكان راوية الشعر في هذا الموقع الخاص لا يكتفي بمجرد التلمذة والدعاوة الفنية الشعرية لمعلمه في الشعر ، بل كان أيضاً متلقياً ذواقة ، وكان أيضاً وسيطاً للتلقي بين منتج المادة الشعرية والجمهــور الــذي يتلقاها ويشيعها ، ليكون ذلك بالتالي سبيلاً إلى بقاء المــادة وانــتقالها من جيل إلى جيل ، ومن المستحسن في إطار امتداح دور المتلقي في تطوير الشعر الجاهلي ، أن نشير إلى أن تسمية القصائد بهذا الاسم يمكن أن يكون ناتجاً عن علوقها في الأذهان وليس ناتجاً عن تعــليقها على جدران الكعبة كما هو شائع[4] ، وحيث يستقيم هذا التفسير مــع ما نزعمه من تدخل الذائقة الجمعية لمتلقي هذا العصر من تفضيل قصــائد عــلى أخرى ، ومن ترسيخ قيم شعرية صارمة مازالت تمارس سلطتها الفنية – وليس دالتها فقط – على مجمل شعرنا العربي في القرن العشرين .

وتبلغ الثقافة الشفهية سلطتها القصوى من خلال إحاطتها بأبعاد رســخها بعــض الفقهاء الذين التزموا رؤية شفهية للوجود ، كالجاحظ الــذي ذم الكــتابة والكتب في رسالته " ذم أخلاق الكتاب " وابن رضوان الــذي جعــل العــلم شفاهياً قطعاً عبر عدد من الركائز ، والغزالي الذي "أسقط حدي العلم والكتابة مبقياً على الشيء واللفظ مانحاً بذلك الشفاهية قوة معرفية في البنية الثقافية العربية "[5].

الـثقافة الشـفوية الـتي لقيـت ، ولازالـت تلقى تبجيلاً شديد الخصوصـية في منطقة المشرق العربي ، فرضت تبجيلاً آخر لما يسمى "ثقافـة الارتجـال " وعلى الرغم مما أصاب الارتجال من تراجع وتسفيل لصـالح الـتدوين والاستناد إلى المادة المحفوظة في السطور وليس في الصـدور ، وضرورات ترسيخ العودة إلى مرجعية الكتاب ، فإن المسرح الغـربي الحديـث ، أعاد لقضية الارتجال كثيراً من اعتبارها ، من خلال توسيع المساحة التي تعطي للممثل من أجل أن يضيف أثناء العرض على الـنص أموراً ليست مقررة ، ويمكن أن تشكل مفاجأة للمتفرج وللمخرج أيضـاً ، وقـدم المسـرح الطـليعي فـي أوربة ، والمسرح البريختي ، والمسرح الذي سمي معملياً ، أو مختبرياً للبولوني غروتوفسكي تجارب شـديدة الإثـارة في هذا الخصوص ، بلغت أوجها فيما يمكن أن نسميه ارتجـالاً لـلديكور ، كما في التجارب المشتركة بين بابلو بيكاسو وجان كوكـتو ، الـتي كـان بيكاسو فيها يقدم رسوماً حية ، ويرتجل تطويرات مختـلفة ، وتغييرات على اللوحات الخلفية للمشاهد التمثيلية أثناء تقديم العروض الحية أمام المتفرجين[6]. وربما كانت أعمال المسرحي الإيطالي لويجـي بيراندلـلو كـــ " الليلة نرتجل " و" ست شخصيات تبحث عن مؤلـف " تجسـيداً لهـذه المفارقـة المعبأة بالدلالة بين ثقافة الارتجال والانحياز المطلق إلى الحفر والتدوين في القرن العشرين .

لا يعـني هـذا الـتجوال في بعض ارتجالات الثقافة الغربية أن احترام الغرب لمقادير من الارتجال دليل دامغ على أن ما لدى ثقافتنا من ارتجـال مؤهل لنيل الاحترام نفسه ، وإنما نود الإشارة إلى أن الارتجال واحـترامه ليسـا وقفـاً على المنطقة ، ومن الضروري ألا نبخس هذه الظاهـرة أو سواها مما يمكن أن تنفرد به – من بين الظواهر الأخرى ، وخصوصـاً إذا كانت تتصل اتصالاً مباشراً بما يجري التخويض فيه على النطق الخارجة عن حيزها الجغرافي الثقافي ، فالعلم اليوم يتمتع بحدود

ثقافيــة مفتوحة ، ولذلك لابد من الوقوف لدى الحدود التي تقف عندها الظاهرة قبل الانتقال إلى الانفتاح واجتياز الحدود .

فالــزجل الشعبي الذي بلغ أوجه في لبنان هو التجسيد المعاصر الأمثل لارتجال ضرب من ضروب الشعر الشعبي ، وتأتي أهميته في إطار التلقي من أن الشاعر الزجال يلعب دور المرسل والمتلقي في آن واحد ، فالمــادة الــتي يرسـلها يرتجلها أو ربما يشي بأنه يرتجلها انطلاقاً من المادة التي يكون الشاعر الآخر قد أرسلها ، ومعروف أن مباريات الزجل تكــون غالبــاً بين شاعرين ، يهاجم أحدهما الشاعر الثاني ، فيرد عليه الــثاني انطلاقــاً مــن نفـس المعاني التي هوجم بها ، مما يذكرنا بفن النقائض في الشعر العربي القديم ، ويمكن أن تكون مباريات الزجل بين عــدد مــن الشعراء الذين يمكن أيضاً أن ينقسموا إلى فريقين ، وتبقى مباريات الزجل مثالاً حياً وفذاً على كيفيات الانتقال المستمر بين الإصدار والتــلقي ، والــدور الحاسـم الذي يلعبه التلقي في تشكيل مادة جديدة مرسلة ومتلقاة في آن واحد ، وتكون أرضية لإنشاء مادة جديدة فوقها ، مع الإشارة إلى أن الإعداد المسبق للنقائض الزجلية ، وإمكانية خروجها عــن إطار الارتجال ، لا يقلل من شأن ما نشير إليه في أطر التلقي ، مع ملاحظة أخيرة تتعلق بما يمكن أن يرمى به الشعر الزجلي من عدم أهلية انضـمامه إلى الفنون المعروفة في إطار القول ، بوصفه شعراً يستعمل الــلهجة المحكية ، وهذه مسألة تخرج الآن عما نحن بصدده ، بالإضافة إلى أن كثيراً من الظواهر ذات الطابع الثقافي أو الأدبي ، ينظر إليها في البداية بوصفها حالة اتضاع وهزال ، تنتاب ما يعد في العرف العام ثقافة راقية وجادة ، ولكنها سرعان ما تشق طريقها إلى الرسوخ ، وربما إلى تصــدر جملة البنى الثقافية التي لم تكن تطمح يوماً إلى الانضمام إليها ، كما حدث لفن الرواية منذ عدد قليل من القرون ، وكما يحدث اليوم بشأن السينما والتلفزيون وشعر اللهجات المحكية على سبيل المثال .

3 – الرواية ومستويات استجابة المتلقي :

عوملت الرواية في بداية نشوئها بوصفها أدباً عامياً لا يرقى إلى مصاف الآداب الراقية التي كان يتصدرها الشعر ، وقد كتبت أساساً من أجل تسلية العامة ، ولذلك توجهت في بداياتها إلى مخاطبة هذا القارىء العام ، وبدهي أن الصورة لم تبق ذاتها ، فالقارىء العام تطور، والرواية تطورت ، ولم يبق من ظلال التوجه إلى تسلية العامة إلا ما ينتسب إلى تاريخ بدايات تشكل الفن الروائي ، ولذلك صارت الرواية تخاطب قراءً وليس قارئاً عاماً واحداً ، وعلى الرغم من استعمال تعبير القارىء النموذجي "[7] لدى أمبرتو إيكو في أفعال تلقي النص الحكائي ، فإن هذا التعبير يفتقد تحققه الفعلي لدى البحث عنه في المستوى الواقعي أثناء عملية القراءة ، إن هناك إمكانية نمذجة أنماط القراء الذين تخاطبهم الرواية ، بينما يمكن وضع تعبير " القارىء النموذجي " ضمن خانة المفاهيم المجردة بسبب استعصاء ذلك على التعيين ضمن خانة الواقع .

إن تعدد المستويات الكلامية في الرواية ، ونزوعها البدئي إلى محاولة قول أي شيء وكل شيء أمران يفرضان عليها التوجه إلى مستويات من القراءة والقراء ، فهي تضم عدداً من " الأنماط التأليفية الأسلوبية التي يتفكك إليها العمل الأدبي عادة أي السرد الأدبي المباشر للمؤلف ، وأسلبة أشكال السرد الحياتي اليومي الشفوي ، وأسلبة أشكال السرد نصف الأدبي (المكتوب) الحياتي المختلفة كالرسائل والمذكرات ، وهناك الأشكال المختلفة لكلام المؤلف الأدبي الخارج عن نطاق الفن (كالمحاكاة الأخلاقية والفلسفية والعلمية والخطابة والوصف الأثنوغرافي والوثائق الرسمية من ضبوط وتقارير ومحاضر ، وهناك أيضاً كلام الأبطال المفرد أسلوبياً "[8] وإلى جانب هذه الأنماط التأليفية الأسلوبية

التي نجدها في كل رواية ، نجد أن الطبيعة الحوارية للكلمة عموماً والكلمة الروائية خصوصاً[9] تفرض أيضاً عدداً من القراء ، أو في الحد الأدنى ، عدداً من المخاطبين المحتملين وعدداً من المستويات الفعلية ، وليس الاحتمالية للتلقي .

وعلى الرغم من بدهية الفكرة الذاهبة إلى أن الأعمال الأدبية وجدت لتقرأ[10]، فإن ذلك بقي ردحاً طويلاً مطوياً ومضمراً فيما تم التواضع عليه في عالم الثقافة والأدب ، ولم يتم التنبه إلى جدارة هذه المسألة بالبحث إلا بعد مضي مسافة زمنية طويلة في اختبارات العلاقة المتنامية بين النص وقرائه ، فقد ذهب ولتر سلاتف إلى ضرورة التركيز " في البداية على أن الأعمال الأدبية وجدت لأهداف عدة ، تشكل القراءة أحدها ، ونحن نقرؤها في الحقيقة ، والسؤال الجدير بالطرح هو : ما الذي يحدث عندما نقرؤها ، والأفكار المقدمة بهذه الطريقة تبدو بدهية جداً ، إذاً لا وجود لأحد يكذب حقيقة وجود القارىء والقراءة ، وحتى هؤلاء الذين كانوا يركزون على استقلالية العمل الأدبي وعلى ضآلة استجابة القارىء يقرؤون كتباً ، ويتجاوبون مع ما فيها من طروحات ، وأمر سخيف أن نكتشف أن الأعمال الأدبية تكتسب أهمية وجودها من مجرد أن أحداً يقرؤها[11].

إن ما سبق عرضه يدعونا إلى التخويض في مستويات الاستجابة الخاصة بالمتلقي ، انطلاقا من الفرضية التي تؤدي بما يشبه الحتمية إلى أن فعل القراءة بمجرد حدوثه يطرح استجابة ما ، من جانب المتلقي ، بغض النظر عن طبيعة المادة المقروءة ، والإشارة واجبة إلى أن إسقاط دور المادة المقروءة من حسابات فعل التلقي ، هو مجرد إسقاط افتراضي في سبيل المزيد من التحيز لصالح أفعال التلقي ، وإضاءة ما يمكن أن يضاء منها ، بحيث نستطيع أن نصنف استجابة القارىء في عدد من المستويات التي يقبل بعضها التراتب الشاقولي ،

ولكن من الصعب إخضاعها كلها إلى هذه الصيغة ، ولذلك لابد من الإشارة إلى أن التراتب المقترح ليس تراتباً شاقولياً بالضرورة ، رغم محاولة السير به باتجاه المستويات التي يفترض أن تحقق فيها الاستجابة حالتها المثلى ، والمستويات هي :

3 – 1 – القراءة السلبية : فالقراءة بوصفها مجرد عمل من أعمال الاستجابة ، ترمي بمقادير كبيرة من السلبية إذا عد القارىء مجرد إناء يمتلىء بما يلقى فيه ، والحقيقة أن هذا المستوى المتدني من أفعال القراءة والتلقي ، نستطيع العثور عليه في قراءة المناهج المدرسية التي تتبع الطرائق التقليدية القديمة في التعليم ، وفي قراءات التسالي ، بما في ذلك قراءة روايات بقصد التسلية ، ونجده أيضاً لدى أولئك المستلبين والمأخوذين بموضوعهم بشكل تقليدي ، فلا تشكل عملية القراءة بالنسبة لهم إلا نوعاً من التلقين والتعبئة بمعناها الآلي ، ويقتصر تفاعلهم على الثناء والاندهاش بما ظنوا أنهم قد اطلعوا عليه ، بالإضافة إلى أن القراءة التي تدخل في نطاق الممارسات المعتادة تنتمي إلى هذا المستوى السلبي من مستويات التلقي .

3 – 2 – المستوى الثاني نجده فيما يمكن أن نطلق عليه القراءة الإشكالية ، الناجمة عن التباس موقف القارىء من المادة المقروءة ، بحيث يدفعه ذلك إلى الاستعانة بآخرين ينيبهم ضمنياً من أجل أن يتخذوا عنه موقفاً ، أو يساعدوه في اتخاذ موقف ، ويمكن أن تجري الاستعانة بشكل شفهي مباشر ، عبر اللجوء إلى قارىء آخر ، أو أستاذ في الأطر المدرسية ، وتشكل الشروح والتفاسير والمتابعات الدرسية والنقدية ، عاملاً مميزاً لمساعدة القارىء على المزيد من التفاعل مع المادة المقروءة الأولى ، وفي هذا الإطار نجد مستويين فرعيين متراكبين شاقولياً من مستويات التلقي لدى القارىء : المستوى الأول الناجم عن التعامل البدئي مع المادة المقروءة ، والثاني الناجم عن

مقدار من التفاعل الذي أدت إليه عمليات الاستعانة بقراء آخرين مارسوا شغلاً إضافياً ، أو إضاءة إضافية على المادة المقروءة سابقاً .

3 – 3 – تمثل المادة المقروءة : وهذا المستوى نجده أيضاً في أطر القراءة ذات الطابع المدرسي التعليمي ، مع ملاحظة استحالة وجود قـراءة تخـرج عن نطاق التعليم بمعناه الأشمل ، وملاحظة أخرى تتعلق باسـتحالة حصر الاستجابة كلها في واحد فقط من هذه المستويات التي يمكـن أن نعايـنها كلها لدى قارىء واحد أثناء تعامله مع نص صغير ، وربمـا بدا هذا المستوى تجسيداً للحالة المثلى التي تنشدها كل عمليات القراءة ، " فأثناء القراءة يحدث التفاعل الأساسي لكل عمل ، ولذلك نبه عـلم ظواهـر الفن إلى أن قراءة العمل الأدبي يجب أن تتوجه إلى فهم النص فهماً أبعد مما يبدو عليه "[12].

ويمكـن أن تشـي هذه الإشارة إلى الفهم الأعمق والأبعد للمادة المقروءة بتجاوز واضح لفكرة التمثل بوصفها مرادفاً للفهم ، ولكن الفهم هـنا يمكن أن ينتمي إلى حيز الإدراك الذي يعد الدرجة البدئية الدنيا من عمليات البناء المعرفي لدى كل إنسان ، أما حالة التمثل ، فإنها تدخل في نطاق الفهم العميق وتتجاوزه إلى درجة التغلغل في أدق البنيات والنويات في وعي المتلقي ، وإسهاماً بالتالي في تكوين هذا الوعي ، من غير أن يعني التمثل في هذا السياق قبولاً خالصاً لما يجري فهمه وتمثله ، بل من الممكـن أن تـؤدي حالة التمثل الواعي إلى موقف رافض ، أو معاد لما جرى طرحه في المادة المقروءة .

3 – 4 – القراءة التي تؤدي إلى تغيير جزئي أو كلي في وعي المتـلقي ومواقفه العامة من نفسه ومن الحياة ، وهنا تجدر الإشارة إلى الـدور الحاسـم الذي تلعبه طبيعة المادة المقروءة في تشكيل استجابة المتـلقي عبر هذا المستوى ، وانقسامها إلى اتجاهين أساسيين : يصب الأول فـي تشكيل التصورات والأفكار الإيديولوجية والسياسية ، ويصب الثاني في قضايا التفكير الجمالي وتشكيل الذائقة الفنية .

وعلى الرغم من أننا نعنى إلى الآن بالاتجاه الثاني ، فإن الإشارة واجبة إلى الأهمية القصوى التي تلعبها الاستجابة فيما يفضي إليه الاتجاه الأول ، ولا أدل على ذلك من أن كثيراً من الأسباب الحاسمة في انقسام المسلمين الأوائل وتكوين المذاهب والفرق الإسلامية يرتد في أساسه إلى اختلاف في التعامل مع النص القرآني ، وسواه من النصوص المضافرة كالحديث الشريف ، وخاصة في ظل الإجماع على حرفية النص المقدس ، وعلى هذا الأساس نستطيع الذهاب إلى أن الفروقات بين جماعة إسلامية وأخرى كانت فروق استجابة ، كانت فروقاً في طرائق الفهم والتمثل والتلقي والتعامل مع النص المرجعي نفسه .

وفي العصور الحديثة نجد أشكالاً لا حصر لها من أشكال التغييرات الحاسمة في الوعي الإيديولوجي والموقف السياسي بمجرد قراءة نص أو مجموعة نصوص ، ولا أدل على ذلك من بروز كثير من الآراء السياسية الجديدة والأفكار الجديدة ، وبروز عناوين ، بعض الكتب التي لعبت هذا الدور الحاسم في تشكيل وعي العصور الحديثة وذائقتها الجمالية ، كنقد العقل الخالص والعقل العملي لكانت ، ورأس المال لماركس وأصل الأنواع لداروين ، في القرن الماضي على سبيل المثال ، وكم من الأشخاص الذين غيروا انتماءاتهم وولاءاتهم السياسية بمجرد قراءة كتاب ، وأحياناً بمجرد قراءة نشرة حزبية أو مقال في جريدة من غير أن نذهب إلى تثمين مثل هذه التغييرات أو الحط من شأنها ، فالبحث ليس معنياً بأطر الدعاوة والتقويم .

3 – 5 – الاستجابتان الجمالية والنقدية الفلسفية ، وهاتان الاستجابتان يمكن وضعهما في مستوى واحد من ناحية الماهية ، ومن ناحية طرائق التجسيد التي تتخذها ، ويمكن عدهما أيضاً تفريعاً للاستجابة السابقة التي تدخل في إطار تشكيل وعي المتلقي وذائقته الفنية ، ففي إطار الاستجابة ذات الطابع الجمالي نجد أن " العمل الأدبي

له قطبان ، فني وجمالي ، الفني يهتم بالنص ، والتجسيد الذي يعتمد إلى حدّ ما على الظروف التي تحيط بالقارىء ، والنص جزء من هذه الظروف ، فالعمل الأدبي بهذا المعنى هو مكان الالتقاء بين النص والقارىء ، ولهذا المكان شكل تخييلي بالضرورة ، بحيث لا نستطيع حصره في حقيقة النص أو حقيقة الظروف المحيطة بالقارىء .

ومن هذه الطبيعة التخييلية للنص ، ومن فكرة أن العمل الأدبي متخيل وليس حقيقياً تنبع حيويته التي تشكل مجمل الظروف الناتجة عن هذا العمل ، ومن هنا لا يوجد النص إلا من خلال عملية تحقيق وعي يتلقاه ، ويتلقاه فقط أثناء تناول العمل الأدبي ، ولذلك يجب ألا نتكلم عن عمل أدبي إلا من خلال تكوينه داخل القارىء ، فالعمل الأدبي هو تكوين النص داخل وعي القارىء "(13) .

وتتجلى الاستجابة الجمالية فيما ينتاب الإنسان من هزة ناجمة عن التعامل مع جماليات الإبداع الإنساني ، والشعور باللذة الجمالية التي يمكن أن يعيشها الفرد مع نفسه بشكل مضمر ، ومن غير أن يجد الشعور بهذا النوع من اللذة تعبيره الواضح المباشر بالضرورة بالإضافة إلى إمكانية التعبير بعدد من الأفعال الإنسانية عن هذا الشعور ، كالإعراب الشفهي عن مشاعر المتعة ، وممارسة الدعاوة وامتداح ما جرى الاستمتاع بجماله . وكذلك نجد أن بعض ما ينتاب الإنسان من انفعالات مختلفة ناجمة عن التعامل مع المادة الجمالية وتخرج عن الإحساس بالسعادة والحبور ، كالأسى والحزن والإثارة والخوف ، يدخل أيضاً في إطار ما سميناه الهزة الجمالية ، فمعلوم أن علم الجمال لا يقتصر على تناول الجميل ، بل يتعدى ذلك إلى تناول القبيح بطريقة جميلة ، والمثال الأبرز في عالمنا المعاصر يتجسد في فن الكاريكاتير وأفلام الرعب التي تضع المتعامل معها على درجة عالية من التوتر والتأزم والإحساس بالخوف ، على الرغم من وعيه بأنه يشاهد عملاً

تخييلياً ، وهذا الانسحاب أو بالأحرى الهروب الذي يمارسه الوعي لصالح الإحساسات المختلفة الناجمة عن التعامل مع مادة تخييلية إلى حد ذرف الدموع في الروايات والسرود السينمائية ذات الطابع الإنساني العاطفي ، وإلى حدّ الصراخ والإحساس الفظيع بالخوف والتوتر والاكتئاب في أفلام الرعب ، هذا الهروب يتيح لنا وضع اليد على مظهر رئيس من مظاهر التفاعل العالي الذي يبديه المتلقي إزاء المادة التي يتعامل معها بالإضافة إلى القدرة الفائقة التي تمتلكها بعض الأعمال التخييلية ، فتستطيع السيطرة على الوعي وتسحب الإنسان زمناً من واقعه وتفرض عليه واقعها المتخيل ، وينفتح ذلك أيضاً باتجاه قوة التوجس والترقب التي توقظها فينا بعض المواد الفنية ، فلا نكتفي في حالة التزام الوضعية الأنموذجية للمتلقي ، بالتوقع لمآل أحداث روائية مفترضة ، ولا نكتفي أحياناً بالمماهاة مع بعض الشخصيات وتقمص أدوارها ، بل نذهب أحياناً إلى عدّ ذلك إنذاراً ، أو رسالة تحذير مما هو قادم إلى حياتنا ، بحيث تنضاف المواد التي تثير فينا مثل هذه المشاعر إلى ما يقع في إطار أبعد .

الإستجابة القصوى للمادة المقروءة تتمثل في دفع المتلقي إلى ممارسة إنتاج مادة أخرى متعيشة على المادة الأولى من جانب ، وتمارس نوعاً من الدالة والسلطة المعرفية عليها من جانب آخر ، فالمادة الدرسية النقدية هي تجسيد راق رفيع المستوى لاستجابة المتلقي للمادة المقروءة، والناقد متلق دون شك ، ولكنه متلق شديد الخصوصية، يبلغ تفاعله مع المادة التي يشتغل عليها درجة ممارسة فعالية موازية ، أو متعالية على موضوع الشغل ، من غير الالتفات بالضرورة إلى طبيعة الشغل النقدي ، وإلى حدود السلطة التي يمارسها النص النقدي على النصوص الأخرى .

الناقد متلق مثالي وباث مثالي في الوقت نفسه ، مع ملاحظة أن

جميع الناس يمارسون هذه الازدواجية بين دوري الباث والمتلقي ، لكن الناقد يمارسها بشكلها الأمثل ، وبالنسبة للنصوص الفلسفية ، أو النصوص ذات النزوع الفلسفي ، وعلى الرغم مما تبدو عليه من تجسيد مثالي للنص المتعالي ذي السلطة المعرفية القصوى ، فإن هذه النصوص ناجمة دون شك عن عدد غير محدد من أفعال التلقي التي تعاود الصياغة الفلسفية معالجتها وإصدارها على شكل رسائل ، أو مواد مرسلة تتمتع بمقدار كبير من الفعالية التي تتجاوز تخوم المكان والزمان .

4 – الرواية العربية والتلقي :

من الصعب تحديد انطلاقة دقيقة للرواية العربية في شكلها الناضج المعاصر ، بسبب تداخل البدايات حول صلاحية انضمام النماذج السردية المؤلفة في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين إلى فن الرواية ، كما أن هناك خلافاً عميقاً بشأن نسبة الرواية العربية المعاصرة بوصفها جنساً أدبياً ، إلى أحد مصدريها الرئيسين : الأشكال السردية العربية القديمة، والرواية الغربية ، ولا يتسع المجال الآن للتخويض فيما سبق التخويض فيه على نطق واسعة ، غير أن وجود أربعة اعتبارات تجعلنا نتناول الرواية العربية المعاصرة بوصفها امتداداً، أو تطوراً طبيعياً لأشكال سردية عربية قديمة :

4 – 1 – العرب قديماً ، وفي جميع مراحل تاريخهم الثقافي عرفوا الجنس الحكائي ، وكتبهم القديمة ، كتب الأدب العام ، والتاريخ، والأخبار ، ملأى بمواد حكائية لافتة، ملأى بالدلالة . والصلات القائمة بين الرواية العربية المعاصرة ، وتلك الأشكال السردية القديمة . أقوى من الصلات المماثلة بين الرواية الغربية وأصولها التي يراها الدرس الغربي النقدي موجودة في السرود الملحمية الإغريقية وأساطير تلك الأزمنة .

4 – 2 – هناك آراء دارسين غربيين تعيد أصول الرواية الغربية نفسها إلى المنطقة العربية حيث يرى بعض هؤلاء أن " فن السرد القصصي انتعش في الشرق بحكم بعض الظروف المناخية والاجتماعية التي جعلت ملوك وأمراء الشرق يبحثون عن هذا النوع من التسلية ويمنحونه تقديراً كبيراً "(14).

و" هويت " يذهب جازماً إلى أنّ " أصل الرواية يرجع إلى العرب الذين اعتبرهم بوجه خاص جنساً موهوباً في الكذب "(15) ورغم الصيغة الهجائية الراشحة من هذا الرأي ، ورفضنا لما فيه من ذمّ ، فالأهم يتعلّق بالدور الذي لعبته " ألف ليلة وليلة " في تاريخ القص وتاريخ التلقي في آن واحدة ، وخاصة أن العجز عن إنتاج الحكاية كان معناه موت شهرزاد ، والمماثلة بين الحكاية وشهرزاد ، ملأى بدلالات كثيرة ، في طليعتها أن الحكاية الموهومة ، ورغم وعينا بأنها موهومة ، صارت بعد " ألف ليلة وليلة "، تعني حياة أخرى لا تقل أهمية عن الحياة الواقعية ، فما هو غير قادر على العيش في الحياة يعيش في الحكاية ، وما يعيش في الحكاية يأتي من الواقع ويعود إلى الامتداد إليه ، وإلى تغييره في كثير من الأحيان .

4 – 3 – المنطلقات الأولى في التأليف الروائي العربي في العصور الحديثة ، سعت إلى استلهام الأشكال التراثية في القص ، وانتهاج خطاها ، فكتب الشيخ ناصيف اليازجي مجموعة من المقامات جمعها في كتابه " مجمع البحرين " وكتب المويلحي " حديث عيسى بن هشام " على غرار المقامة القديمة على سبيل المثال .

4 – 4 – الرواية العربية المعاصرة أيضاً سعت إلى استلهام الأشكال التراثية في السرد ، انسجاماً مع سعيها إلى امتلاك خصوصية الهوية من جانب ، وانسجاماً مع سعي الكتّاب إلى الإتيان بما لم يأتِ به الآخرون ، وكان انتهاج السرود التراثية سبيلاً لتلبية هواجس السعي في الاتجاهين .

وأيّاً كان المنطلق الفعلي لنشوء فن القص في الثقافة العربية ، فإن هناك عدداً من المرتكزات والعلامات التي نستطيع الاستنارة بها في إطار البحث عن انعكاس مواقف المتلقي على المادة الحكائية وتطورها وصولاً إلى الأشكال المعاصرة ، بما في ذلك السرود السمعية البصرية .

كان استرضاء المتلقي مباشرة في السرود الشفوية هو العامل الحاسم في نشوء النويّات الأولى للحكي وتوجيه سيرورته ، وتحسين أدائه ، إذا افترضنا نشوء ذلك الحكي في الخيمة البدوية القديمة ، بين يدي شيخ القبيلة ، " سيد المكان " وضيوفه المميزين ، فيتوقَّف الحكي إذا انصرف السيد عن المتابعة ، ولذلك كان " الراوي " يحرص على تحسين أدائه باستمرار ، وتحلية المحكي بالنكتة والطرفة، والحركات الإيمائية أحياناً ، وجميع ما من شأنه جذب انتباه الحاضرين وعلى رأسهم السيد أو المقدم في المكان ، ويمكن الافتراض أن الصورة بقيت نفسها في إطار القصص ذات الطابع التعليمي والوعظي في المساجد والأماكن العامة ، فمن المهم لمن يمتهن القصّ ألاّ يشتت انتباه مستمعيه وألاّ يؤدي ما يحكيه إلى الملل والتثاؤب . وقد أورد الدكتور عبدالله إبراهيم تفصيلات شديدة الأهمية بأسماء طوائف من القصّاصين التراثيين، وتصنيفهم على أسس زمنية ومعيارية ، والموقف العام منهم، حيث تدرج هذا الموقف من الاستحسان إلى الاستقباح فالمنع ، وساهم الفقهاء ورجال الدين في توسيع قاعدة الاستياء العام من ظاهرة القص في الأماكن العامة، تحت دعاوى كثيرة في طليعتها أن القصاصين يقصون ما لا يتسق مع الدور الوعظي المناط بهم ، وقد عرض الدكتور عبدالله في كتابه " السردية العربية " آفات القصاص التي أوردها ابن الجوزي ، وعرج فيها على بعض مظاهر التلقي في تلك الآناء التي شهدت بدايات انتهاء عصر القص ذي الطابع الشفهي الوعظي ، أي في مطلع القرن الثالث الهجري بعد حدوث مواجهة مع المعتضد[16] . "

وتكشف (آفات القصاص) أنها من السعة بحيث تشمل الأركان الأساسية لفعالية القص ، وهي القاص وما يقص ولمن يقص ، وهي الأركان التي انحدرت منها مكونات البنية السردية : الراوي والمروي والمروي له . كما تكشف تلك الآفات أن ذمّ القصص والقصّاص لا يشمل القصص ذاته فقط، بل الأفعال التي ترافقه ، فثمة من جهة أولى أفعال تصدر عن القاص ، مثل الارتعاد والتباكي ودق المنبر ورمي الأثواب والحركات المثيرة ، وارتداء الملابس الفاخرة زيادة في الهيبة ، ومصافحة النساء بما لا يليق بقاص همه الوعظ ، وتقابلها أفعال تصدر عن المتلقين مثل التواجد والتخبيط، وتخريق الثياب واللطم على الوجه... والصياح.."[17].

المحطة البارزة الثانية التي برز فيها استرضاء المتلقي أوجه، كانت في إطار " ألف ليلة وليلة " التي لم يعد فيها الراوي معنياً فقط بتدبير أسباب عيشه من خلال امتهان فعل القص ، وإنما صار من خلال شهرزاد مضطراً لخسارة حياته إذا فشل في استرضاء المتلقي ، ولابد من تثمين هذه البرهة الفذة في تاريخ الجنس الحكائي الإنساني ، وليس العربي فقط ، البرهة التي يراهن فيها الراوي على عنقه ، وليس على أي شيء ثمين آخر يملكه ، ولا تمضي البرهة بمضي ظرفيتها الآنية ، بل تستمر أياماً وأياماً وأعواماً ، إلى أن تؤدي آخر المطاف إلى إبداع واقع جديد ، يقلع فيه شهريار عن استلاب حيوات .... وفي هذه البرهة أيضاً يصل شغف المتلقي بالتهام الحكاية حداً يفوق شغفه بأي أمر آخر... يبلغ شغف المتلقي ذروته من خلال قبوله بمبدأ المقايضة بين انتزاع حياة الراوي واستحسان الحكاية المروية ، والمقايضة أيضاً بين المتع الجسدية كالطعام وغيره من جانب والمتع الفكرية التخييلية كالاستماع إلى تلك الحكايات من جانب آخر .

سميت ذلك برهة بسبب بقاء تلك العلاقة بين الراوي والحكاية والمتلقي محكومة بمنطق البرهة ، رغم استمرارها أعواماً أي " ألف ليلة

وليلة " ويمكن الذهاب إلى أن " ألف ليلة وليلة " كانت مجموعة كبيرة من البرهات التي فشلت في التحول إلى امتداد زمني ، ولم يكن تقطيع الاستغراق في الحكي إلى ليال محكوماً بمنطق التعاقب الخطي ، أو التعاقب الدوراني الذي يشي به تقطيع المرويات بالوقوع اليومي بين يدي الصباح ، هو الذي يمنع البرهات المتكررة من التحول إلى امتداد زمني ، بل كان التوتّر الفظيع الناجم عن الوقوف المباشر على شفا الموت ، واحتمال حدوثه في أية لحظة ينصرف فيها المتلقي " شهريار" عن الاستمتاع بالحكاية ، أو يتراخى فيها مستوى الجذب ، هذا التوتر هو الذي جعل كل ذلك الحكي وكل تلك العلاقة بين مكوناته الأساسية "الراوي والرواية والمروي له " مجرد برهة مكونة من عدد يصعب تحديده من البرهات الأخرى ، ومثلما يحدث في جمع عدد هائل من الأصفار التي يساوي مجموعها صفراً واحداً ، يمكن التعامل مع " ألف ليلة وليلة " بوصفها برهة في الحكي وبرهة في العلاقة بين مكوناته ، مؤلّفة من عدد كبير من البرهات الأخرى .

هناك أيضاً اشارة لابد منها في إطار علاقة المتلقي بالحكاية في " ألف ليلة وليلة " تتعلّق بجعل الحكي فعلاً ليلياً قطعاً ، وبتره بمجرد حلول تباشير النهار ، حيث يدخل الحكي في إطار المسامرة والمنادمة ، ويتجاوزهما إلى جعله واحداً من أفعال المتعة واللذة ، أو انضمامه في الحد الأدنى إلى سلسلة الأفعال والعلاقات الحميمة اللاصقة بالأعماق ، الأفعال التي يؤثرها الإنسان ويستبقيها لنفسه ودائرته الصغيرة ، ... مع الندمان ، وجميع ما ينتمي إلى عائلة الشغف .

اللافت في " ألف ليلة وليلة " أيضاً ، أن المتلقي المتربص ، المتمتع بجاهزية قصوى لانتزاع حياة الراوي بمجرد فشله في جذب المتلقي ، والاستحواذ على انتباهه ، لا يتمثل بشهريار وحده ، بل يتكرر من خلال عدد كبير من الشخصيات كما في حكاية " التاجر والعفريت "

الــذي مــنح حيــاة التاجر لثلاثة قصاصين شيوخ : " الشيخ والغزالة ، والشــيخ والبغــلة ، والشــيخ والكلبتين " مقابل ثلاثة حكايات ، ويتعدد المتــلقون المماثــلون فــي بقيــة الحكايات ، كملكة الحيات ، وبلوقيا ، والشيخ نصر ، وطيغموس ، وملك الوحوش ، والملك شماخ ، والراهب يغمــوس ، ومــردة الجن وغيرهم وغيرهم .." مع ضرورة الإشارة إلى الــتداخل المســتمر بين وظائف الإرسال والتلقي ، فيتحول الراوي إلى مــروي لـه ، والمروي له إلى راو ، وهكذا ، وقد وضع الدكتور عبدالله إبــراهيم أبــرز هذه العلائق في جداول ترسيمية ضمن كتابه " السردية العــربية "[18] ومن المفيد الرجوع إليها بسبب ما فيها من دقة واختزال لعدد كبير مما ضمته " ألف ليلة وليلة " في مجلداتها وحكاياتها العجيبة .

المحطــة الثالــثة يمكــن أن تتمثل بقص السير الشعبية ، التي تجعلــنا نســتذكر أن الفترات المعتمة في تاريخ القص العربي أطول مما اســتطاع هــذا الفــن إضاءته ، والمؤكد أن هناك مدداً طويلة يستحيل تقديــرها الدقيــق ، توقفــت خلالهــا أنشطة تأليف القصص وفعالياتها المختلفة ، تأليفاً وتلقياً ، غرقت المنطقة خلالها في دوامات متكررة من العنف والإبادة الجمعية على المستويين الجسدي والثقافي خلال العهدين الممــلوكي والعــثماني ، ولذلك لابد من تجاوز هذه الفترات إلى المرحلة الــتي ازدهــر فيهــا قص السير الشعبية في المقاهي والأماكن العامة ، وأبــرز نقلة جرى تحقيقها في إطار التلقي ، الانتقال من الحالة النظرية الافتراضية في صياغة متلقي " ألف ليلة وليلة " إلى التحقق الواقعي من خلال مرتادي المقاهي والمستمعين إلى ما يقصه " الحكواتية " بالإضافة إلى نقــلة أخــرى تمثلت في الانتقال من العملية الفردية في التلقي إلى التلقي بصيغة جمعية ، ولم يعد المتلقي رجلاً واحداً شديد الأهمية ، تصل أهميــته الافتراضــية الــنظرية إلى حــد امتلاك القدرة على إنهاء حياة الــراوي، صــار المتــلقي جمهوراً واقعياً ، يستمع ويشارك ، ويفرض

ذائقته، وشروطه التي تمت بأسبابها إلى التدخل في عيش الراوي ومساعدته على تدبير أمور حياته ولكنها لا تبلغ بطبيعة الحال درجة القدرة على استلابها .

يتمتع قص السير الشعبية في ثقافتنا العربية المحكية بدلالة شديدة الأهمية ، بخصوص إبراز المدى الذي يبلغه تأثر الجاذبية السردية في جمهور المتلقين ، وأهمية هذا الجمهور في استمرار القص الحي المباشر ، ومحاولات تحسين إلقائه وأدائه باستمرار ، وهناك أيضاً عدد من القضايا الإضافية التي يستثيرها الفعل الحكائي المباشر في المقاهي والأماكن العامة ، وخاصة عندما يصاحب إلقاء الحكاية ببعض الحركات الإيمائية والتمثيلية والموسيقا أحياناً ، وانفتاح ذلك باتجاه بدايات تشكل نوع خاص من المسرح الشعبي ، من ضروب الفرجة ، بالإضافة إلى علاقتها الحية بالأشكال الأكثر قدماً للسرد التراثي، وأهمية الحكاية في تلوين حياة الناس ، والظمأ الفظيع إلى نشدان حيوات أخرى ، " موهومة " يكسر الاطلاع عليها رتابة العيش اليومي في مجتمعات التخلف والانغلاق.

والقضية الجوهرية الخاصة بالتلقي ، أن هذا هو الشكل الوحيد في أواخر القرن الماضي وبدايات القرن العشرين ، وكان المتلقون فيه يدفعون نقوداً مقابل الاستماع إلى حكاية أو جزء من حكاية فالمسرح لم يكن موجوداً ، والسينما لم تكن معروفة ، ولاشك في أن السينما والمسرح هما السببُ الأساس في توقيف ظاهرة " الحكواتي " بالإضافة إلى أسباب أخرى لسنا الآن بصددها ، كان المتلقون مهيمنين لاستمرار فعل الحكي ، وخاصة في ظل محدودية التعليم ومحدودية انتشار الكتاب ، وعلى الرغم من أن " الحكواتي " كان يقرأ من الكتاب وأن من المستمعين إلى ما يحكيه من هو قادر على اقتناء الكتاب والقراءة فيه ، وهذا يدعم الفكرة التي تربط ظاهرة الحكي بظاهرة الفرجة ، أو بظاهرة

التلقي الجمعيّ ، الذي يجعل الإنسان مرتبطاً باجتماعيته ، ولا يجوز إنكار الدور الذي لعبه انتشار التعليم وانتشار الكتاب ، وبالتحديد ، الكتاب الذي يحوي قصصاً في الحد من ظاهرة الشغف بما يحكيه " الحكواتي " في المقهى .

الطبيعة الشفهية للحكي ، والتأثيرات المباشرة التي كان الحكي يتركها في المستمعين انتهت بانتهاء وجود هذه الفئة من المتلقين ، انتهت الحكاية الملقاة شفاهيا بمجرد فقدان عدد كاف من المستمعين إليها ، وهذه التجادلية المباشرة بين المتلقي والمادة الحكائية هي التي تشكل الملمح الأهم في خصوصية هذه التجادلية .

وعلى الرغم من القفزات الكبرى ، والانقلابات التي أصابت العلاقة المباشرة بين المتلقي والحكاية ، فإن هذه العلاقة المباشرة مازالت موجودة ، ومازالت تمارس سحرها الخاص على عدد من الصعد، فلم تعد الأماسي الأدبية تقتصر على قراءة الشعر والاستماع إليه ، إنها الآن تضم النقد والقصة والفكر السياسي والحوار المباشر وغير ذلك ، والمتلقون يستمعون إلى القصص القصيرة ، كما كانوا يفعلون مع الشعر ، ويستمعون أيضاً إلى فصل أو فصول من رواية ، وهناك محاولات مستمرة لابتعاث " الحكواتي " وأيامه الغابرة ، فنجد هذه الأيام بعض المقاهي الدمشقية تخصص فقرة من برنامجها " للحكواتي " في الأماسي الرمضانية خصوصاً ، وهناك بعض المسلسلات التلفزيونية والأعمال المسرحية يضم كل منها شخصية خاصة لسرد بعض المقاطع ، والقيام بوظيفة الربط بين الأحداث كما في معظم أعمال سعدالله ونوس ، وهناك أعمال روائية كثيرة تحاول ابتعاث دور " الحكواتي " وتحاول استثماره في الصياغة الكلية لعملها الروائي ، غير أن ظاهرة الحكي المباشر وقراءة القصص مستمرة ؛ ففي البوادي السورية مازال بعض شيوخ العشائر والوجهاء يضمون في مجالسهم شخصية خاصة للتحدث أمام

الضيوف بقصد تسليتهم ، ويطلق عليه اسم " المسولف " الذي يروي ما سلف من حوادث وقصص ، وأبرز ما يفعله هو قص القصص النادرة والطريفة الكفيلة بإدخال البهجة إلى نفوس الضيوف . وفي ساحة جامع الفنا في مدينة مراكش بالمغرب نوع من الكرنفال العجائبي الذي تبدو بعض فقراته قادمة مباشرة من ليالي " ألف ليلة وليلة " هناك حلقة خاصة للاستماع إلى فصول من السيرة النبوية ، وقصص العجائب في الأيام الغابرة[19]، يتحلق فيها المستمعون بمن فيهم الأوروبيون الذين لا يعرفون اللغة العربية ، ولا المحكية المغربية ، حول القاص الذي يبذل جهده لإتقان سرد مادته الحكائية ، فيحاول إظهار الفصاحة والدقة ، ويكثر من الحركات والإيماءات وتلوين نبرة الصوت ، وبعد فراغه من الحكي يجمع من المتحلقين حوله نقوداً ، تذكرنا إلى حد ما بالمتسولين الأوربيين الذين يعزفون الموسيقا ثم يجمعون ما يمكن أن يجود به الآخرون .

والمسألة بدأت في العقود الأخيرة من هذا القرن تتجاوز حدود المنطقة العربية ، ففي ألمانية مثلاً مجموعة من القصاصين العرب الذين يمتهنون سرد الحكايات ، على طريقة " الحكواتية " في المقاهي والمكتبات العامة ، ويدفع المستمعون مقابل ذلك نقوداً ، اللافت في هذه الظاهرة ، أن مواعيد بعض هؤلاء مغلقة لبضع سنوات ، مما يعكس حجم الطلب على هذا النوع من السرد الحكائي ، سرد الحكاية يتم باللغة الألمانية ، فالمستمعون ألمان ، لكن المادة الحكائية مستوحاة معظمها من " ألف ليلة وليلة " والسير الشعبية ؛ وهناك بين هؤلاء من يبتدع حكايات جديدة ليست معروفة مسبقاً ، وبشكل عام تحتاج هذه الظاهرة – إذا صحت تسميتها ظاهرة – دراسة ميدانية خاصة للوقوف بشكل أكثر دقة وتفصيلاً على الأبعاد الفعلية للظاهرة .

بعد غزوة نابليون بونابرت لمصر بدأت العناصر الأوروبية

تـتدخل فـي صياغة الثقافة الفنية في المنطقة العربية ، ولم تتمكن هذه العناصـر من التمظهر في أشكال الإنتاج الأدبي قبل مضي أكثر من مئة عـام عـلى مختـلف أشـكال التفاعل والتجاذب بين الذائقتين التراثية والأوروبيـة ، فعـرفت الـثقافة العـربية فن المسرح والرواية بشكلها الأوروبي ، من غير أن يخلو ظهور هذين الفنين من قدر كبير من معارك إثـبات الموجودية لدى المتلقين ، فمعروف على سبيل المثال أن هؤلاء المتـلقين ممثلين بالشيخ سعيد الغبرا استطاعوا إقفال مسرح أبي خليل القباني وحرقه في دمشق[20]، ليتأخر ظهور النشاط المسرحي في سورية بعدئذ أكثر من نصف قرن .

خـلال هـذه الفـترة ، يصعب العثور على مظاهر أبرزت تدخل المتـلقين في تطوير الجنس الروائي وتوجيه مساره ، باستثناء ما يمكن تسـميته ذائقة جمعية بدأت تتجه إلى التعامل مع الرواية بعد أن كان كل ما يجري في هديها حكراً على الشعر ، والتغير الحاسم الذي طرأ ، يكمن فـي الـتحول الحاسم لعملية التلقي الشفهي أيام " الحكواتية " إلى تلقي المـادة المطبوعة ، وتأخر ظهور النشاط النقدي الخاص بالرواية إلى ما بعـد منتصـف القـرن العشرين ، بوصف الناقد متلقياً مميزاً وبوصف العملية النقدية إحدى النوافذ التي يمكن التطلع منها على قدر مما يجري في إطار استقبال هذه الرواية أو تلك ، ولكن ما حدث أن الدّرس الروائي الـنقدي العربي بأغلبيته الساحقة ، لم يدخل في مجريات حساب المتلقي باستثناء شغل قليل أشار إلى بعضه الدكتور غالي شكري وذكر أنه يتعمد قـراءة النسخ الموجودة في المكتبات العامة التي كان القراء يتداولونها باسـتمرار وكان بعضها يضم تعاليق للقراء ، أشار الدكتور شكري إلى أنه كان يحفل بها[21].

لا تتوفر في المكتبة العربية استبيانات وشغل خاص يتحدث عن انعكـاس الجنس الروائي على القراء وردود أفعال القراء وما إلى ذلك ،

ولكـن هناك سبيلين رئيسين يمكن ارتيادهما لاستقراء ملامح بارزة في أطر الإقبال على التعامل مع الجنس الحكائي :

الأول : نجده في قوائم إصدارات دور النشر الرسمية والخاصة ، ومبيعات الكتب ، وتوجه هذه المؤسسات الناشرة إلى زيادة ملحوظة في طـباعة الرواية مقابل تخل شبه مطلق منذ أواسط الثمانينات عن إصدار الشـعر ، وأي تحـليل إحصائي لهذه القوائم يشير إلى زيادة كبيرة في إصدار الروايات التي تتناول قضايا سياسية موجهة من خلال سوية فنية مميزة .

الـثاني : يتعـلق بالعامل الإيديولوجي ، والتأثير الحاسم الذي لعبـته الدعـاوة السياسية المباشرة التي مارستها التنظيمات الحزبية ، وجعل الأعمال الفنية ، وفي طليعتها الرواية ، مجرد مطية لطرح الأفكار ومعالجـة القضايا الكبرى التي يهتم بها هذا التنظيم أو ذاك ، ويدخل في هذا الإطار الجوائز الأدبية وسياسات إصدارها وما إلى ذلك .

مـنذ مطلع عقد السبعينات بدأت الرواية العربية تحقق تطورها الفني ، وخصوصاً في ظل طموحها للتصدي للهموم الكبرى التي طرحها الـتطور المذهـل للبشرية في العالم والمنطقة ، وطموحها أيضاً لإثبات وجودهـا ، ليس في السلسلة الثقافية العربية فقط ، كما كانت الحال في النصف الأول من القرن ، بل لإثبات وجودها إلى جانب الروايات العالمية التي نشطت حركة ترجمتها كثيراً في العقود الأخيرة من القرن ، صارت الرواية العربية تتوجه إلى قارىء ذكي مثقف ، متطلب أحياناً ، وأهم ما يتصـف بـه سعة اطلاعه التي فرضها التلفزيون بالطريقة التي نشهدها اليوم .

بشـكل عام .. يمكن اقتراح تصانيف دقيقة لأنماط القراء الذين تـتوجه إليهم الرواية العربية المعاصرة ، ولكن الصعوبة تكمن في تقدير

الشأو الدقيق الذي بلغه تأثير حساب القارىء في إعداد النص الروائي ، وجعلـه عـلى مـا هو عليه ، فالتوجه إلى قراء مختلفين يفرض فروقا واخـتلافات موضـوعية في بنية الخطاب الروائي الموجّه إليهم ، وفي كيفيـات الـتوجه أيضاً ، ويمكن الذهاب ببساطة إلى أن الخطاب الموجه إلى قارىء مثقف ذكي أفضل بشكل عام من الموجه إلى قارىء أقل ثقافة وذكـاء ، غير أن مثل هذه الاستنتاجات الصورية هي استنتاجات مضللة وســاذجة معظـم الأحيان ، ولابد من الإشارة إلى أن أهمية القارىء في تكويـن الـنص الروائي لا تكمن فقط في قصدية التوجه ، بل تتغلغل في عـامل واحـد بين ، ولابد أيضاً من الإشارة إلى أن وجود القارىء في الرواية المعاصرة ليس أكثر من مكوناته كلها ، عدد من العوامل الأخرى الــتي تتدخل في سوية العمل الروائي ، وتشكيله على الصعد كافة ، مع ملاحظة استحالة وجود رواية تتوجه إلى قارىء واحد ، فالرواية بجميع نماذجهـا وأنماطهـا تسعى إلى استثمار التنوع القائم في الحياة بجميع نماذجه ومعانيه ولذلك ترى المؤلفين " يحيطون بقارئهم النموذجي بفطنة وحذر إحصائي ، إذ يخاطبون كلاً بدوره وعلى التوالي ، الأولاد ثم هواة الموسـيقى ، والأطـباء مـن بعدهم ، ثم ... وهواة المراكب الشراعية، ومدبـرات المـنازل من الضفادع[22]. ومع ذلك نستطيع وضع القارىء داخـل النص الحكائي العربي المعاصر في المستويات التالية التي يشي تراتبها بحركة تصاعدية من غير أن نعنيها بدقتها الكاملة بالضرورة .

4 – أ – قارىء الرواية الإيديولوجية التعليمية :

مالت هذه الرواية بشكل عام إلى اللهجة التعليمية والمباشرة في طـرح الأفكار ، وإطلاق المواقف والشعارات الكبرى ، وكان منطلقها في ذلـك ما ورد في أدبيات المرحلة الستالينية من ضرورة توجيه الإنسان

الاشتراكي الجديد ، ولذلك توجهت إلى القارىء بوصفه مجرد وعاء تستطيع أن تلقي فيه ما تشاء ، وتشكله بالتالي وفق توجهها السياسي المباشر ، ومع ذلك لا يجوز وضع الروايات التي سعت إلى التأثير السياسي في قرائها ضمن خانة واحدة ، فمثلما وجدت الروايات التي تتوجه إلى القارىء بوصفه عجينة مطواعة ، هناك روايات ذات توجه سياسي صريح لكنها حرصت على مخاطبة قارىء ناضج تحترم تكوينه ، وتسعى إلى محاولة إقناعه .

تنهض معظم أعمال حنا مينة بعبء الطرح الإيديولوجي ، وخصوصاً " الثلج يأتي من النافذة " و" الشمس في يوم غائم " و"المستنقع " التي عدها الجزء الثاني من سيرته الذاتية الروائية ، ولكنه سحب ضمير المتكلم والذات الراوية من احتلال البؤرة المركزية في الرواية ، من أجل أن يحتلها آخرون ، وجدهم أقدر على حمل الرسالة الإيديولوجية التي وجد أن سنه الصغير في تلك المرحلة من حياته عاجزاً موضوعياً عن حملها . ولذلك حاول أن يجعل من فايز الشعلة " أنموذجاً للشخصية الحزبية الغامضة الحاضرة في كل مكان ، تصنع الظروف المثالية لجريان الأحداث وفق ما يخطط له الحزب ، وقدم في " المستنقع" أيضاً وصفاً أنموذجياً لمظاهرة أنموذجية جرت في مدينة الإسكندرونة قبل سلخها عن سورية ، احتجاجاً على ظلم العمال وابتلاع حقوقهم ، وليس احتجاجاً على الاحتلال الفرنسي ودفاعاً عن عروبة اللواء[23] ، فقد أغفلت الرواية كل ما يتعلق بالقضيتين الوطنية والقومية، انسجاماً مع الدعاوى الحزبية الشيوعية التي كانت تغلب القضايا ذات الطابع المطلبي على ما عداها ، من غير أن تضع الرواية في حسابها أن قراء كثيرين سينفرون من سذاجة الافتراء على حقبة تاريخية شديدة الخصوصية في مكان شديد الخصوصية أيضاً ، عن طريق تطور الحركة الوطنية والقومية في سورية والمشرق العربي ، وأن فكرة العروبة

وتعبيرها السياسي المباشر انطلقا من هناك ، خلافاً لما سعت " المستنقع" إلى ترويجه ، وخصوصاً أن السيرة الذاتية تطلب من القارىء بشكل مباشر تقريباً تصديق ما يرد فيها ، وعدّه واقعاً فعلاً في حياة الكاتب ، ثم جرى استذكاره على صفحات الرواية ، انطلاقاً من ادّعاء الكاتب بقول الحقيقة ومطالبة القارىء بالتالي بتصديقها ، خلافاً للأعمال الروائية والفنية الأخرى التي يحتل التخييل فيها عامل الثقل والقوة ، وتبلغ الاستهانة بالقارىء في "المستنقع " ذروتها عبر وصف الطريقة .. التي تزعم الرواية / السيرة أن " سبيرو الأعور " كان يحضر فيها المنشورات الحزبية ليقرأها الراوي / الصبي له على ضوء السراج الشحيح : "أجلسني قربه على الحصير ، وأنزل الفانوس فوضعه على وسادة من قش ، هي وسادته الوحيدة ، وجلس أمامي ، على ركبتيه ، ومدّ يده إلى صدره فأخرج كراساً . وقام إلى الباب فأغلقه ، ثم عاد إلى جلسته ومن عينه الواحدة يشع فرح عجيب "[24].

فاضل الربيعي في " عشاء المأتم " يحاول تنويع نبرات خطابه ، لكنه يقع أيضاً فريسة الطرح الإيديولوجي ، وفريسة النظر إلى القارىء بوصفه ساذجاً أو صفحة بيضاء يكتب الحزب فوقها ما يشاء وأبرز موضع تجلّى فيه ذلك ، هو لجوء الكاتب إلى راوٍ إضافي داخل الرواية ، ليسرد على متلقٍ في الرواية قصة الذئب والخروف بلهجة مطعمة بالمحكية العراقية[25]، لإضفاء شيء من المصداقية ، وإمعاناً في جعل المتلقي داخل الرواية ، وخارجها على تلك الدرجة من البساطة ليقبل بمغزى تلك الأمثولة الشائعة في قصص الأطفال .

الجانب الآخر الذي سعى فيه الروائي إلى احترام متلقيه من بين الروايات ذات الشأن السياسي الصريح تتمثل عموماً بأعمال عبدالرحمن منيف ، ابتداء من " الأشجار واغتيال مرزوق " وانتهاء بخماسية " مدن الملح " و" الآن هنا " وتدخل في هذا الإطار روايات " السجن " التي سعت

إلى طرح صرخة احتجاج ضد تفشي القمع في المنطقة العربية منذ نكسة سبعة وستين ، وبقي وجود المتلقين في هذه الأمثلة مقتصراً أساساً على دوره المضمر في تحسين أداء الخطاب الروائي الموجّه إلى قارىء ذكي مثقف قادر على التعامل مع خطاب يحترم عقله ، ولا يعامله بوصفه أميّاً جاهلاً . ومع ذلك فقد سعت بعض أعمال عبدالرحمن منيف إلى استثمار ثـنائية الـراوي / المتـلقي ، في بعض أعماله كــ " الأشجار واغتيال مرزوق " التي يتحول فيها الراوي بضمير المتكلم بعد عدد من الصفحات إلى مجـرد متلق يستمع إلى " إلياس " وهو يروي قصته ، وبعد انتهاء "إليـاس " من سرد حكايته مع الحمار والناس واغتيال أشجاره ، يختفي الــدور المباشــر للتلقي في الرواية ، وتتابع الرواية سرد قصة اغتيال "مرزوق " متوجهة إلى متلقٍ مفترض موجود خارج صفحات الرواية[26].

أما في " شرق المتوسط " الذي يتبادل فيه " رجب وأنيسة " سرد فصــول الــرواية ، ويــنفرد زوج أنيســة برواية فصل ، لا نجد متلقين صــريحين فــي الــرواية اتساقاً مع تعدد الرواة[27]، ويمكن الزعم أن استثمار وجود المتلقي داخل النص الروائي ، بشكل مباشر وغير مباشر، يبــلغ ذروة مهمــة في النصف الثاني من " النهايات " حين يتحلق أهل القــرية للسهر حول نعش " عساف "، ويتبادلون قص الحكايات ، بحيث يصــبح كــل مــنهم راوياً ومتلقياً في آن واحد ، بالإضافة إلى ما يمثله "عسّاف " داخل النعش ، بوصفه متلقياً أيضاً ، فالسهر حتى الصباح كان ســهراً مــن أجلــه ، والحكايات التي رويت حول النعش ، كانت موجهة بطــريقة مــا إلى روحه ، أو إليه ، أو إلى ما استطاع شغله في وجدان القــرية مــن نبل وبساطة وتفان لا حدود له في سبيل الآخرين ، وكأن المتــلقي الميــت في " النهايات " جاء تجسيداً لموات شامل في الواقع ، الرسائل إليه كثيرة والمرسلون كثيرون ، لكن الإجابة موت[28].

4 – ب – التحلية الحسية :

لاشك في أن الجسد يشكل مساحة شديدة الأهمية والإثارة والحساسية في حياة الكائن البشري ، والرواية من خلال سعيها لمواكبة الحياة ، وطرح التنوع والإثارة ، تعرض على صفحاتها بعض المسائل ذات الطابع الحسي ، ولكن تناول المسائل الحسية في الرواية العربية المعاصرة ، يتجاوز عدّها جزءاً من التنوع الذي يشكل الحياة ، ويجعل من هذه المسائل وسيلة رئيسة لاجتذاب القارىء فنجد بعض الروايات لا يضم في طياته أي شيء ذي جاذبية خارج المسائل الجسدية ، على غرار كثير من الأفلام السينمائية التي يمكن أن يقحم سياقها مشهد حسي لمجرد تحقيق مزيد من جذب المتفرجين إلى شباك التذاكر .

تعميم إقحام المسائل الجسدية على سياقات الروايات العربية المعاصرة عملية غير واردة ، وخصوصاً فيما يتعلق بنماذجها المتقدمة ، ولكن هذا الإقحام علامة مائزة لبعض الروايات التي تجد تناول الجسد وسيلة وحيدة لجذب القارىء ، بسبب عجز هذا " البعض " عن اجتذاب القارىء بوسائل أخرى وما نذكره في هذا السياق مجرد توصيف ، ولا يعني حكم قيمة ، وخصوصاً من الناحية الأخلاقية حسبما يمكن أن يستقى من السياق ، مع ضرورة الإشارة إلى صعوبة ملحوظة في التفريق بين الدرجة التي يتحول عبرها التناول الحسي إلى إقحام لمجرد اجتذاب قارىء معين ، والدرجة التي يظل عبرها هذا التناول واحداً من العوالم الموجودة موضوعياً في حياة الإنسان ، وخصوصاً أننا لا نعني إطلاقاً بما يقع في إطار الابتذال الجسدي ، وما يسمى " الرواية الرخيصة ". وما يضع هذه الصعوبة في مقدمة الموضوع أن روايات أجمع الدرس النقدي العربي على وضعها في طليعة ما تفخر به الرواية العربية لم تقرأ إلا بسبب ما تضمه من مشاهد حسية " حية " وكثير ممن قرأها لم يتذكر منها إلا مقاطعها الخاصة بالجسد ، كـ " موسم الهجرة إلى الشمال "،

التي لا أظن أحداً من المهتمين بقراءة الرواية يوافق على تناولها من زاوية ما تضمّه من مسائل حسية " حية " فقط .

الروايات التي سعت إلى مخاطبة القارىء من خلال الجسد ، بوصفه أبرز المكبوتات التاريخية في المنطقة ، لا يمكن وضعها في خانة واحدة من حيث طريقة تملّق القارىء والمساحة التي يشغلها هذا التملّق ضمن المكونات الكبرى للحكي في الرواية ، في هذا السياق اتجاهان بارزان : يتمثل الأول في الروايات التي كتبتها كاتبات جعلن تهديم جدران ما يسمى " الحجرة السرية للمرأة " والمبالغة في شجاعة الاعتراف والمكاشفة ، سبيلاً لاجتذاب القارىء تحت دعاوى الانتصار للمرأة بوصفها قضية ، كما في بعض أعمال " غادة السمان " وعملي حنان الشيخ " مسك الغزال " و" حكاية زهرة ". ويتمثل الثاني في بعض الروايات التي كتبها كتاب ذكور ، ويتصدرها عملا حيدر حيدر " الزمن الموحش " و" وليمة لأعشاب البحر " التي سيرها الكاتب في مستويين رئيسيين : توثيق جوانب من تجربة بعض الاتجاهات في الحزب الشيوعي العراقي ، وجوانب من الحياة اليومية التي يعيشها مدرسون عرب عراقيون وسوريون ومصريون في إحدى المدن الجزائرية ، حيث ينغمس الجميع عبر هذا المستوى في دوامة من الممارسات التي يصل بعضها حد البذاءة ، كما في علاقة المصري " مرسي " و" فلة بوعناب " إحدى أبرز الشخصيات الموجودة في الرواية(29).

ولابد من الإشارة إلى أن قصدية اجتذاب المتلقي بواسطة الجسد ، تتدخل أساساً في المساحة التي يشغلها الجسد داخل المحكي ، أكثر مما تتدخل في طرائق التناول ، وخاصة أن القدر الأعظم من هذه الطرائق سعى إلى الاستثارة القصوى للمكنونات ... لدى القارىء كما في العلاقة التي تستغرق أكثر من ثلث صفحات الرواية في " الياطر " بين " زكريا وشكيبة "(30) على سبيل المثال ، ويصل الأمر في رواية

" الخيــول" لأحمد يوسف داود إلى حد تحويل عملية ... بشعة ... ولكن النص الروائي قدم المشهد مفعماً بعناصر الاستثارة ... بدلاً من تصويره بشـكله الآخــر " القــبيح " حسبما يقتضي سياق الأحداث في الرواية ، وخاصة أن ذلك أدى إلى موت المرأة[31] مع ملاحظة أخيرة تتعلق بعد كل مــا يمكــن أن يــلجأ إليه الروائي لاجتذاب المتلقي مشروعاً في التأليف الروائي .

4 – ج – القارىء الفاعل في الرواية :

الروايات العربية التي تتعمد أن تترك في نسيجها قطبات فارغة مــن أجــل أن يملأها المتلقي ، قليلة أو نادرة ، ولكنها موجودة ، وبدأ بعضها يسعى إلى توسيع هذه الفراغات المتروكة عمداً من أجل أن يبذل القــارىء جهــداً لملئها ، مع الإشارة إلى ما يشبه الاستحالة في وجود نصــوص قادرة موضوعياً على إعفاء القارىء من بذل بعض الجهد في ســبيل متابعة إحالات النص عموماً ، والروائي خصوصاً ، خارج حدود الدلالات المباشرة للمدون في السطور ، والمناخات المختلفة التي يبتعثها الــنص ، فالــنص بتعــبير إيكــو : " إن هو إلا نسج فضاءات بيضاء ، وفرجات ينبغي ملؤها ومن يبثّ يتكهن بأنها (فرجات) سوف تملأ فيتركها بيضــاء لســببين : الأول وهو أن النص يمثل آلية كسولة أو (مقتصدة) تحيا من قيمة المعنى الزائدة التي يكون المتلقي قد أدخلها (إلى النص) : والحــق أن الــنص التعليمي ، أو في حال من الكبت قصوى – إلى الحد الــذي تنــتهك فيــه القواعد التحادثية المألوفة ، ومن ثم لأن للقارىء المــبادرة التأويــلية حتى لو غلبت فيه الرغبة بعامة في أن يكون النص مؤولاً وفق هامش من الأحادية كاف أن نصاً ما يتطلب إعانة أحدهم لكي يتحقق عمله "[32].

الرواية ذات الطابع البوليسي ، أو رواية الألغاز المكتوبة أساساً

للناشئة ، من أبرز الأمثلة التي تتطلب قراءتها مشاركة فعالة وعالية من المتلقي ، وعلى الرغم من توجهها إلى الناشئين ، وعدم النظر إليها بجدية في سياق الدرس النقدي - العربي خصوصاً - فقد عمدت الروايات الموجهة إلى من يمكن تسميته قارئاً متطلباً أو متخصصاً إلى السير على منوال الروايات البوليسية والتلفيزية في إطار فرض إشراك المتلقي في توقع دائب للأحداث التالية ، ولإحالاتها ، وللمآل الذي ستسفر عنه الأحداث .

إن استقصاء فعالية القارىء / المتلقي في تسيير أحداث الرواية واقتراح المآلات والخواتيم في الرواية العربية المعاصرة ، عملية تخرج عن نطاق الجدوى المتوخاة من تبيان تطور الجنس الحكائي في ضوء مواقف المتلقي الذي بلغ تطلبه في نهايات القرن حد المشاركة في تسيير الأحداث الروائية ، وأبرز السبل التي اعتمدتها الرواية العربية المعاصرة لجعل القارىء يشارك في صنع النسيج الروائي ، شيء من قبيل تقطيع الخيوط السردية المألوفة ، وطرح عدد من الوحدات والمشاهد والبنى البدائية التي يعجز كل منها عن تشكيل مادة حكائية بمفرده ، ويعجز اصطفافها التجاوري أيضاً عن تشكيل حكاية : وبسبب استقلال كل منها ، وتنحيه إلى جهة مختلفة أيضاً . ولكن الحكاية تتشكل بواسطة تدخل القارىء لإيجاد الروابط الخفية بين هذه المشاهد واللوحات والوحدات البدئية وإكمال ما سماه إيكو مساحات فارغة في النص ، وهذا ما نجده في رواية " ذات " لـ " صنع الله إبراهيم بصورة ممتازة ، فالرواية تسير في مستويين : يتكون الأول من حكاية امرأة اسمها " ذات " تولد وتتعلم، وتجد عملاً في أرشيف إحدى الجرائد ، وتتزوج وتنجب وتتحجب . ويتكون الثاني من مجموعة كبيرة من أقوال الصحف المصرية التابعة للدولة وللمعارضة ، مع مقتطفات مما كان يعرض على شاشة التلفزيون ... ، وقد وضعت هذه الأقوال والأخبار المنقولة عن التلفزيون جنباً إلى جنب بشكل يشي بأنها أقوال مبعثرة ولا رابط بينها سوى

صدورها عن وسائل الإعلام ... خلال مرحلة زمنية محددة ، ولاشك في أن جعـل هذه الأقوال الخاصة بمتابعة معظم ما جرى من أحداث سياسية وتحولات اقتصادية واجتماعية طرأت على المجتمع المصري في العقدين الأخيـرين ، نوعـاً مـن الخـلفية المشهدية لحكاية "ذات" التي عرضت الـرواية فصـولها ، بالتناوب مع الفصول الخاصة بأقوال الصحف[33]، ولكـن ذلك لم يكن الأمر الوحيد الذي حققه وجود تلك الأقوال بالطريقة الـتي وجـدت عـليها ، فالرصف الأفقي التجاوري لأقوال الصحف يجد مسـوغات انضمامه إلى خانـة الفـن الروائي عبر عدد من المسارب والسبل ، ربما وقع في طليعتها تلك المساحة المتروكة لفعالية القراءة ، وإعطـاء القارىء / المتلقي دوراً متنامياً للإسهام في إكمال بناء العمل الروائي ، وخصوصاً فيما يتعلق باقتراح النهاية ، أو المآل ، أو الخاتمة بحيـث لا يكـتمل العمل قبل إشراك القارىء في اقتراح نهاية له. ومن المعـروف أن أعمالاً روائية صارت تترك نهاياتها مفتوحة على عدد من الآفاق والاحتمالات الممكنة ، فلا ينحصر ذهن القارىء بالرؤية الأحادية التي يفرضها المؤلف في نهاية الرواية كما هو معتاد ، وإنما يضع نهاية مصنوعة من السيرورة العامة للرواية ، بالتفاعل مع السيرورة الخاصة لوعي المتلقي وثقافته التي يسهم في تكوينها عدد كبير من العوامل لسنا الآن بصددها . لنقع في نهاية المطاف على ما يسمى " الرواية المفتوحة " الـتي لا تكـتمل دون إشـراك القارىء في رسم اكتمالها عبر مواكبته المتفاعـلة مـع ما تضمه الرواية من أحداث وقضايا وتفاصيل وعبر ما يمكـن أن يطرحه من صيرورات مختلفة ، أو خواتيم ممكنة إثر الانتهاء من قراءة الرواية .

والـروائيون الذيـن يعـتمدون ترصيف الوحدات البدئية بشكل أفقـي، ودون وجـود روابط واضحة بين وحدة ووحدة ، نجدهم يفعلون ذلك غالباً ، تحت مناخ شامل من التأثر – المباشر أحياناً وغير المباشر أحياناً – بما لجأت إليه تآليف ثقافية أخرى من عمليات ترصيف مماثلة،

تبدو عشوائية أول وهلة ، ولكن المتلقي المتمرس بالقراءة ، يتلمس أحياناً – نوعاً من الناظم الخفي للوحدات البدئية التي تم رصفها . وحتى لو لم يكن الناظم موجوداً في الأصل ، فإن قراء كثيرين يعمدون إلى إحضاره ومحورة الوحدات المرصوفة حوله ، بتأثير دوافع مختلفة بعضها ذو طابع نفسي يرتد إلى التهيّب الموروث أمام المادة المطبوعة بغض النظر عن محتواها ، وبعضها ينحدر من تكاوين ثقافية تاريخية ، تدفع القارىء إلى القيام بعدد من عمليات الالتفاف حول العبارة ، وعدد من التآويل في سبيل تطويع المادة المقروءة وجعلها تستقيم في التكوين الثقافي أو المعتقدي لأولئك الذين يقومون بمثل هذه الالتفافات .

ودعوة القارىء إلى المشاركة في تسيير الأحداث واقتراح النهايات ، بشكل صريح أو مضمر ، ليست وقفاً على الفن الروائي ، بل الأرجح أن الرواية استعارت ذلك من عالم المسرح ، وخصوصاً بعد هدم ما تسميه لغة المسرح " الجدار الرابع " وانفتاح العرض بالتالي باتجاه الجمهور لمحاولة إشراكه في الحوار وصناعة بعض المشاهد ، وللتغلب على السلبية المعهودة لدى الجمهور المسرحي وامتناعه عن المشاركة عندما يدعى إليها خلال مجريات العرض .. صار الممثلون يندسون بين الحاضرين ويشاركون في الأحداث بوصفهم جمهوراً حاضراً ، وليس بوصفهم ممثلين غيّروا مواقعهم .

وللتدليل على الفعالية المتروكة للقارىء أو بالأحرى الفعالية التي يستطيع القارىء أن يمارسها بشكل يمكن عده تلقائياً نستطيع أن نأخذ مثلاً هذه المتوالية مما جاء في أقوال الصحف المصرية حول مبيد جاليكرون :

– " مجلة دير شبيجل الألمانية : " شركة سيباجايجي السويسرية للأدوية قامت بتجربة المبيد الحشري جاليكرون على أطفال وشبان " ... " بعد أن ثبت أنه يسبب أوراماً سرطانية لفئرات التجارب – ص 35 – 36 .

– شـركة سـيباجايجي السويسـرية للأدوية تعترف : " بعض الأطفال أصيبوا بالسرطان نتيجة استخدام مبيد جاليكرون عام 1976 " ص 36.

– تقريـر أمريكي يسجّل ظهور نزيف دموي في بول الفلاحين "العرب " في نفس اليوم الذي استخدم فيه مبيد جاليكرون ص 37 .

– وزارة الصـحة فـي " ... " تؤكـد أنها قامت بالمتابعة الصحية على العمـال والأطفـال في منطقة رش مبيد جاليكرون ولم تظهر أية آثار ضـارة على المواطنين بعد ذلك ، كما أن الأبحاث الجديدة على المبيد أثبـتت خـلوه مـن الآثار الضارة على الحيوان والإنسان ولهذا أعيد تسجيله . ص 37 .

– نـائب رئيـس شـركة سـيباجايجي السويسرية ... : "مبيد جاليكرون سبب أضراراً صحية للأطفال " ... " بسبب جريهم في الحقول وراء طائـرات الرش إلا أنه لم تحدث إصابة بالسرطان فكل ما حدث هو متاعب صحية " ص 37 .

لقد بعثر الكاتب هذه الأقوال كما هو ملاحظ من أرقام الصفحات ، داخـل عدد آخر من أقوال الصحف المتعلقة بأمور أخرى ، ومن الممكن إجـراء عمليات عزل مماثلة لوحدات أخرى ، ينتظمها موضوع واحد ، لـنخرج بنص ، يمكن عده نصاً متكاملاً ، ويتمتع بما يؤهله ليكون نصاً حكائياً ، إذا أضفنا فقط بعض حروف العطف والأدوات الأخرى المستعملة في العربية لربط العبارات والجمل ، فتصبح أقوال الصحف الخاصة بمبيد " جاليكـرون " عـلى الشكل التالي بعد إضافة أدوات الربط المشار إليها بحرف مغاير :

[نشـرت مجـلة ديـر شـبيجل الألمانية خبراً مفاده أن شركة سـيباجايجي السويسرية للأدوية قامت بتجربة المبيد الحشري جاليكرون على أطفال وشبان " ... "؛ بعد أن ثبت أنه يسبب أوراماً سرطانية لفئران

التجارب . وقد اعترفت شركة سيباجايجي السويسرية للأدوية أن بعض الأطفال " ... " أصيبوا بالسرطان نتيجة استخدام مبيد جاليكرون عام 1976 ، وهناك أيضاً تقرير أمريكي يسجل ظهور نزيف دموي في بول الفلاحين " ... " في نفس اليوم الذي استخدم فيه مبيد جاليكرون. وبالمقابل فإن وزارة الصحة " في البلد العربي " تؤكد أنها قامت بالمتابعة الصحية على العمال والأطفال في منطقة رش جاليكرون ولم تظهر أية آثار ضارة على المواطنين بعد ذلك ؛ كما أن الأبحاث الجديدة على المبيد أثبتت خلوه من الآثار الضارة على الإنسان ولهذا أعيد تسجيله . ورغم تأكيد وزارة الصحة " في البلد العربي " فإن نائب رئيس شركة سيباجايجي السويسرية " ... ".. يعترف أن مبيد جاليكرون سبّب أضراراً صحية للأطفال " العرب " بسبب جريهم في الحقول وراء طائرات الرش إلا أنه لم تحدث إصابة بالسرطان ، فكل ما حدث هو متاعب صحية]. هذه الأدوات التي بلغ عددها أقل من عشرين كلمة ، يمكن أن يضيفها القارىء أو يضيف سواها ، بشكل تلقائي غالبا، إذ لا تحتاج إضافتها إلى بذل جهد ذهني ، أو القيام بعملية تخييلية إضافية ، يتطلب القيام بها موهبة أو فعالية ذهنية عالية . وما يقوم به القارىء من مثل هذه الإضافات المفترضة سواء جهر ذهنه بما يضيفه أو أضمره ، يشبه ما تقوم به العين والدماغ من مزج فيزيائي ، فعلي أم متخيل ، للنقاط الزرقاء والصفراء المتجاورة داخل المساحات التي يريدها رسامو المدرسة التنقيطية مساحات خضراء ، ومثلما تتحصل المساحة الخضراء من نقاطها الزرقاء والصفراء ، والنص الحكائي من وحداته البدئية ، يتم تحصل اللوحة التنقيطية المتكاملة ، ويتم أيضاً تحصل العمل الروائي المتكامل .

وفي هذا الإطار ينشأ اعتراض رصين ، يتلخص في التساؤل عن جدوى مثل هذه الالتفافات ، حول ما يمكن قصده مباشرة وبشكل

بسيط ، حيث يستطيع الكاتب أن يقدم حكايته المكونة من تتالياتها المنطقية ، دونما حاجة إلى هذا التجزيء ، وإلى هذه البعثرة التي يمكن أن تطرح إرباكاً ، أكثر مما تطرح إمتاعاً وتسلية وإثارة ، لأن البحث عن التسويغ ، يعني اعترافاً ضمنياً بوجود خلل ما يجب إصلاحه أو تسويغ وجوده ، والإجابة " الذرائعية " النابعة من ضرورات التعامل مع الواقع الذي جاءت الرواية عليه ، ليست مقبولة ، لأنها تحصر مهمة المتلقي أو الناقد بمجرد قبول العمل على ما هو عليه ، أو رفضه بسبب ما هو عليه.

وأياً كانت الإجابة على مثل هذه الاعتراضات ، فإن ما سبق عرضه يشكل مثالاً حياً على أنموذج من الفعالية التي تتعمد بعض الروايات تركها للمتلقي .

5 – تعقيب :

لدينا أخيراً مسألتان جوهريتان تتدخلان في صلب انعكاس التلقي على المادة الحكائية ، وينحدر كل منهما من منبع مناقض للمنبع الآخر ، لكنهما تلتقيان في نقطة السعي إلى استرضاء المتلقي ، من خلال مخاطبته بلغة ذات مستوى متدن غالباً ، لغة يستوعبها المتلقي بيسر بالغ ، ولكنها ترسخ الحالة الراهنة لسويته العامة التي يمكن أن تكون ذات طابع سكوني متدن معظم الأحيان :

5 – 1 – مسألة ما يسمى جماهيرية الفن ، أو الفن الجماهيري وعلاقتها ببعض الاتجاهات الماركسية .

5 – 2 – مسألة الروّاج بمعناه التجاري ، أو مفهوم المادة الرائجة تجارياً ، وتجلي ذلك في عدد الإصدارات ، ومبيعات الكتب ،

وشباك التذاكر ، وارتباط ذلك بصلب الأنشطة ذات الطابع الرأسمالي في المنطقة العربية والعالم .

ولا داعي لإيضاح ما هو واضح بخصوص سلبية المتلقي ، أو بالأحرى استلابه ، والنظر إليه بوصفه مجرد عجينة مطواعة قابلة لأي تشكيل من منظور جماهيرية الفن " والنظر إليه بوصفه غبياً ومجرد وسيلة لإدرار الأرباح من منظور المادة الفنية الرائجة .

وأظن الرد واضحاً على تهميش الأدب وتهميش متلقيه ، والرد يأتي من أطر المسألتين نفسيهما ! فمعروف أن " لينين " أصر على ضرورة الارتفاع بمستوى القارىء من خلال مخاطبته بما يفوق مستواه الثقافي الموروث ، ويرى أن العمل الثوري يعني أن ترتقي الجماهير إلى مستوى الفن ، لا أن يهبط الفن إلى مستوى الجماهير . وفي إطار التوجه التجاري الرأسمالي نجد أن الأعمال القادرة فعلاً على تجاوز تخوم الزمان والمكان ، والقادرة على تحقيق الأرباح أيضاً ، هي الأعمال التي تحترم ذكاء المتلقي وطموحه باتجاه المزيد من التطلّب ورقي الذائقة .

لقد بلغ المتفرج / المتلقي في مسرح " غروتوفسكي " حد انتقاء المتفرجين ، وتحديد أماكن جلوسهم سلفاً في قاعة العرض ، مثلما يتم انتقاء الممثلين وتحديد أدوارهم ، وعد " غروتوفسكي " ذلك شرطاً لازماً لاستمرار وجود فن المسرح ، فالمسرح لا يستمر من غير جمهور خاص، أو بالأحرى جمهور شديد الخصوصية ؛ وما نذكره عن المسرح لا يعدو أكثر من مدخل لطرح تساؤل بشأن إمكانية استمرارية الرواية من غير جمهور خاص بقراءتها ، وخصوصاً أنها باتت تتعرض اليوم ، هي وسواها من فنون القول لاندحار هائل أمام السرود السمعية البصرية .

الحواشي

1) زعامة الشعر الجاهلي – عبدالمتعال الصعيدي – المطبعة المحمودية التجارية بالأزهر بمصر – (1) 1943 – ص 10 .

2) نفسه ص 15 .

3) الأدب العربي في العصر المملوكي والعصر العثماني – جزءان – د. عمر موسى باشا – جامعة دمشق – ط 1986 – ص 55 .

4) شرح القصائد العشر – الخطيب التبريزي – تحقيق د. فخر الدين قباوة – دار الآفاق الجديدة – بيروت ط (4) 1980 – ص 6 – ويمكن الرجوع أيضاً إلى بحوث في المعلقات – ليوسف اليوسف .

5) السردية العربية . د. عبدالله إبراهيم – المركز الثقافي العربي – بيروت – الدار البيضاء – ط (1) 1992 – ص 28 – انظر أيضاً ص ص 33 – 40 .

6) نجاح بيكاسو وإخفاقه – جون بيرجير ، ت – فايز صيّاغ – وزارة الثقافة دمشق ط (1) 1974 – ص 109 ، 110 .

7) القارىء في الحكاية – أمبرتو إيكو – ت أنطوان أبو زيد – المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ط (1) 1996 – ص 77 .

8) الكلمة في الرواية – ميخائيل باختين – ت يوسف حلاق – وزارة الثقافة دمشق – ط (1) 1988 ص 9 ، 10 .

9) نفسه – ص 34 .

10) L'acte de Lecture - théorie de l'effet esthétique.
Wolfgang Iser – Traduit pasr Evlyne Srnyces.
Pierre mardaga – Bruxelles – 1985. P. 47.

11) نفسه ص 47 .

12) نفسه ص 48 .

13) نفسه ص 49 ، 50 .

14) ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنكليزي – د. محسن جاسم الموسوي – مركز الإنماء القومي – بيروت – ط (2) – 1986 – ص 29 .

15) الشعرية تزفيطان طودوروف – ت. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة – دار توبقال – الدار البيضاء ط (1) 1987 – ص 35 .

16) الســـــردية العربية – د. عبدالله إبراهيم – المركــز الثقافي العربي – بيروت – الدار البيضاء – ط (1) 1992 ص 57 .

17) نفسه – ص 63 ، 64 .

18) نفسه ص

19) ساحة الفنا – صلاح صالح – مجلة الآفاق – بيروت – العدد 39 – نيسان 1982 .

20) سهرة مع أبي خليل القبّاني – سعد الله ونوس – اتحاد الكتّاب العرب ط (1) 1973 – ص 8 .

21) الـــرواية العربية في رحــلة العذاب – غـــالي شكري . عالم الكتب – القاهــرة ط (1) 1971 – ص 64 .

22) القارىء في الحكاية – أمبرتو إيكو – ص 70 .

23) المستنقع – حنا مينة – دار الآداب – بيروت – ط (3) 1985 – ص 304 ، 305 .

24) نفسه – ص 326 .

25) عشاء المأتم – فاضل الربيعي – دار الجليل – دمشق – ط (1) 1986 – ص 81 ، 82 .

26) الأشجار واغتيال مرزوق – عبدالرحمن منيف – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط (4) 1983 .

27) شرق المتوسط – عبدالرحمن منيف – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط .

28) النهايات – عبدالرحمن منيف – دار الآداب – بيروت ط (1) 1978 .

29) وليمة لأعشاب البحر – حيدر حيدر – منشورات خاصة – ط (1) 1983 .

30) الياطر – حنا مينة – دمشق – ط (1) 1972 .

31) الخيول – أحمد يوسف داود . وزارة الثقافة – دمشق ط (1) 1976 ص 94 .

32) القارىء في الحكاية – أمبرتو إيكو – ص 63 ، 64 .

33) ذات – صنع الله إبراهيم – دار المستقبل العربي – القاهرة – ط (2) 1993 .



- 1 -

* الفضاء الحداثوي : وعي الحداثة الشعرية

* كونت المقاربات النقدية الحديثة التي عرفها النصف الثاني من القرن العشرين حول قضايا الشعر العربي المعاصر ، أحد الإتجاهات الأساسية التي احتدم النقاش والجدل حولها بين نقادنا منذ مدة ليست بالقصيرة ، ولاتزال تثير جدلاً متواصلاً ، ومتشعباً، ومثيراً في آن واحد ، محاولين تفحص ودراسة آليات التحديث الشعري الذي يؤلف الأساس الفكري والجمالي في الكشف عن رؤية حديثة لقضايا التعبير الشكلي والبنائي والسوسيولوجي والبنية الإيقاعية والأدائية وأساليب التجديد فيها ، والبنية اللغوية وقدرتها في انتهاك قانون المعيارية والوصفية . وقد بذل الشعراء والنقاد العرب – من منظري الحداثة العربية – جهوداً واضحة ومتميزة في الجهد التنظيري والإبداعي والتطبيقي ، وفي دراسة مصطلحات الحداثة ومفاهيمها والتجديد الشعري والأدائي والتعبيري وآلياته من أجل إنضاج رؤى خاصة بهم في المفهوم والمصطلح والإشكالية والمرجعية . وكان لكتابات أدونيس (زمن الشعر ، الثابت والمتحول ، صدمة الحداثة ، في الشعرية الحديثة) وكمال أبو ديب (في الشعرية ، والبنية الإيقاعية جدلية الخفاء والتجلي ، والحداثة واللغة والنص) ويوسف الخال (الحداثة في الشعر) وكمال خير بك (حركية الحداثة) ومحمد مفتاح (استراتيجية التناص ، وديناميية النص) وخالدة سعيد وجابر عصفور ويمنى العيد وعبدالله

الغذّامـي (الخطيـئة والتكفير) وعبدالملك مرتاض وغيرهم من منظري الحداثة العربية أهمية استثنائية في بلورة وفحص وتأصيل هذه المفاهيم، ودراستها ، ووضع بعض أُسسها في مجال الشعرية الحديثة ، وفي سياق هذا الجهد التنظيري لا يمكن إغفال إسهامات وجهود النقاد والشعراء في منطقة الخليج العربي ، وأخص بالذكر منهم شعراء ونقاد المملكة العربية السـعودية والـبحرين والكويـت ، ودورهم الجدي والمتميز في كشف (اللبس) الذي غلف الكثير من مفاهيم الحداثة ومصطلحاتها ، مما جعلها قـد غـدت مصـطلحات غائمـة ، غامضـة بعيدة عن الفهم والتصور والاستقرار النسبي .

ويعـد الشاعر والناقد والباحث الدكتور علوي الهاشمي من بين الـنقاد القلة اهتماماً وفحصاً ودراسة لأدب منطقة الخليج العربي ، فلقد أسهم ومنذ وقت مبكر في تفحص سمات الحداثة في الشعر العربي بشكل عام ، والشعر في البحرين والخليج العربي بشكل خاص ، ودوره النقدي فـي تأسيس بنيته التشكيلية الجديدة ، وفي فك مغاليق وآليات التحديث الشـعري الذي يغني النص ، ويسهم في حفر وتحليل شفراته وطبقاته ، وركز في سعيه لتحقيق مظاهر هذا التحديث في كتاباته ودراساته العديدة كـــ (مـا قالته النخلة للبحر عام 1981 ، وقراءة نقدية في قصيدة حياة *تقاسيم ضاحي بن الوليد عام 1989 ، وشعراء البحرين المعاصرون* عام 1988 ، والسـكون المتحرك عام 1992) وأخيراً كتابه الشائق عن ظاهرة التـناص والتضـمين البديعي في الشعر السعودي الحديث والتي أسماها (ظاهـرة التعالق النصي) الذي صدر عن كتاب الرياض (52 – 53) الذي تـرعاه وتصدره مؤسسة اليمامة الصحفية في المملكة العربية السعودية عـام 1998م – 1418هـــ ، محاولاً وضع منظومات أساسية لفحص هذه الظاهـرة وإبـداء رؤية متكاملة في المفهوم والمصطلح والشكل واللغة والواقـع وأيـة بـنية جديدة لمكونات النص الشكلية ، وهي بنية جديدة

لــرؤية العــالم والأشياء لغرض إعادة قراءة هذه النصوص من جديد ، وممارســة القــراءة الإســتنطاقية لهذه النصوص ، إذ يمضي الناقد من خلالها إلى التأويل الذي يقدم به المعنى ، ويستحضر بالفحص والدراسة والمعاينــة العلائقيــة الغائــبة في ثنايا هذه النصوص والتي تربطها مع غيرها بوشائج الجوار والتأثر والتأثير ، فيملأ بذلك فضاء النص ، ويسد فــراغاً ويردم ثغرة ، ويوصل منقطعاً بين الثنائيات . ويظهر مغيباً وراء الصــحو ، ويبحث عما بين المنظور وغير المنظور من وشيجة ، وعما تحــت القشرة من طبقات التآلف والتشاكل والتخالف والتضاد والمواءمة بين نصين يعودان إلى علاقاتهما التجاورية واللذان يقيما بها الملفوظات التناصــية والــتعالقية مــع باقي الوحدات التي تتشكل بها بنية نصية ، وتأتلف معهما نسقاً واضحاً . ولقد تعدت مسألة العلاقات التجاورية بين الألفــاظ إلى دائــرة أعظــم اتســاعاً ، سجلت فيها الإنجازات في مجال الدراســات اللســانية والسيميولوجية ، ولعل أهم هذه الإنجازات الهائلة دائــرة (التناص) التي تجــاوزت اللغة فيها – كما يقول د. منذر عياشي فــي مقدمته الممتعة (النقد ومولد المصطلح) – حدود العلاقة بين الجمل فــي إطــار الــنص ، لتصبح علاقة بين نصوص تستدعيها بنية الثقافة وتعطيها إمكان التعالق فيما بينها . فالنص ليس كياناً تاريخياً ، نقرأ فيه أخــبار مــا كــان وما حدث ، ولكنه كيان أنثروبولوجي وأنطولوجي في الوقــت نفســه . وإن اللغة لترسم فيه كل نماذج تعالق التراث الإنساني وتناصه أسطورة وفكراً و... وفلسفة نشوءاً وتكويناً ، هدماً وإعادة بناء. وإن هذا التحول في رؤية النص قد استدعى تحولاً آخر في الأهداف القائمة خــلف كــل عمل كتابي . فالأعمال الإبداعية والنقدية لم تعد تتجه بمهماتها إلى الــتغيير ، تغيير النصوص وتغيير العالم ، ولكنها غدت تتجه بمهماتها إلى قراءة النصوص وفهم العالم . وإننا لنحسب أن هذه الدراسة تفتح أفقاً جديــداً لمــثل هذه القراءة ، ولمثل هذا الفهم . ويبقى أن نقول إن الدكتور عــلوي الهاشمي في هذه الدراسة – والقول لازال للدكتور منذر عياشي –

قد استطاع أن يضع مفهوماً جديداً إلى جانب المفاهيم الحديثة ، ومصطلحاً رائداً يعبر عن قضية خاصة من قضايا علم النص ، له مضمونه ، وحدوده ودوائر اشتغاله . وإنه لجدير أن يذكر إلى جانب التناص والنص الجامع ، والنص الموازي، والنص الشارح ، والتعالي النصي ، والتحول النصي ، إلى آخره ، فقد آن للنقد العربي الحديث ، وقد بلغ مرحلة النضج ، أن يبدع مفاهيمه ومصطلحاته بصدد تطوير أساليب الفحص والقراءة النقدية الحديثة التي تستند إلى فحص ومعاينة ودراسة المؤثرات والتقنيات والثيمات التي تقع داخل فضاء النص بتأثير الأدوات والمفاهيم والملفوظات الخارجية التي سلطت عليه – بوعي أو بدون وعي – والتي أحالته إلى نظام ونسق وطاقة أدائية وتوليدية لما لا نهاية له من النصوص التي يمكن أن تتوالد عن نص سابقاً إنطلاقاً من تعددية الرؤية والمفهوم والأنساق والبنى والأنماط التي عرفها الشعر العربي الحديث بفعل عوامل وتطورات الحداثة والتجريب الشعري .

– 2 –

* التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث : بنية النص الغائب

* ويشكل كتاب الناقد الدكتور علوي الهاشمي (ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث – 1998) منحىً جديداً لقراءة الشعر العربي الحديث في المملكة العربية السعودية ، وتحليل مكونات الخطاب الشعري وآلياته وأنماطه ، وتشابك المستويات اللسانية والنصية واللغوية مع البنية الجمالية والتشكيلية والمعرفية التي تكشف المستوى التركيبي والألسني الذي يستنطق النص ، ويحدد العلائق التي تحكمه ، والموجهات الخارجية والداخلية التي تهيمن عليه ، والتي تبحث عن

مجاهيلـه ، والمقاربات المفضية إلى أسراره وأغواره ، وتكاثر وجهات النظر المنهجية التي تدعي أنها مؤهلة – بقدر أو بآخر – لمقاربة النص، والقادرة على استنطاقه وفك رموزه ، وفهم طبيعته . ويستند الباحث في اختيار الظاهرة على المعاينة والقراءة المتعددة المعاني في التراث النقدي القديم والمعاصر ، مما يساعد الدرس النقدي الحديث – كما يشير الباحث – على النظر إلى القضية باعتبارها ظاهرة واحدة متكاملة لها قوانينها الممتدة ، ومصطلحاتها الجزئية أو الداخلية الموزعة على طرفي الحداثة والتراث ولها صورتها الكلية وتفاصيلها الخاصة التي يؤطرها مصطلح (التعالق النصي). من أجل قراءة وتحليل نص ما باعتبار أن الشروط والظروف التي يفرضها النص نفسه ، والتي يعكسها بإشاراته وإيحاءاته وتصريحاته وتعيناته وملفوظاته هي التي تحفز على اختيار هذا المنهج .

وإذا كانت الكثير من المصطلحات الشعرية والنقدية الحداثوية قد استقرت ، وأخذت تتشكل ملامحها ومفاهيمها ومرجعياتها ، فإن مفهوم التناص لازال قلقاً غير مستقراً بسبب انتمائه إلى أفق الحداثة الغربية ومفاهيمها السيميولوجية والحديثة والإبستمولوجية مما جعله يتقاطع مع العديد من المصطلحات والمفاهيم النقدية العربية التراثية والمعاصرة كمفاهيم (السرقات الأدبية والتضمين البديعي والمعارضات الشعرية). ويعد الناقد الدكتور محمد مفتاح من بين أهم النقاد العرب الذين درسوا هذه المصطلحات ، وقام بتحديدها في كتابه الهام والشائق (تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص – 1985) حيث حدد مفهومه بقوله (هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة) ، كما أطلق الباحث محمد بنيس مصطلح (النص الغائب) على ظاهرة (التناص) في مجمل كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب)، والباحث الدكتور عز الدين المناصرة أسماه بـ (التلاص) الذي يعود

لمفهـوم بدائي للتناص حسب مفهوم الناقدة الفرنسية (جوليا كريستيفا) والبعض الآخر بـ (تداخل النصوص وتقاطعها) وغيرها . وقد أخذ الناقد الدكـتور علوي الهاشمي هذه المفاهيم واجترح مفهوماً خاصاً به سماه (التعالق النصي) الذي يعني عنده وجود علاقة ما تربط بين نص شعري وسـواه من النصوص الشعرية سواء كانت هذه العلاقة جزئية أم كلية ، إيجابية أم سلبية . وقد آثر الباحث استخدام مصطلح (التعالق) على غيره مـن المصـطلحات لما فيه من تعبير واضح عن دلالة ما يعبر عنه حول (الدخـول فـي علاقـة) في حين قد يلتبس معنى مصطلح (التناص) مع معاني عدد من المصطلحات المشتقة من المصدر نفسه مثل : التنصيص والنصـانية والمناصـة والنصوصية والنصية والتناص ، كما يمكن عده مصـطلحاً مفتوحاً لجميع أنواع العلاقات ومستوياتها مما يمكن أن ينعقد بأصـرته بين نص وآخر دون الإلتزام بمستوى محدد إذ ينفتح مصطلح (التعالق) النصي بدلالاته الواسعة إلى مختلف أنواع العلاقة ومستوياتها، تاركـاً لبقية المصطلحات المذكورة وغير المذكورة ، فرصة التعبير عن المنحـنيات الجـزئية الخاصـة من ذلك الإطار في التعالق ، وبمثل هذه الحيويـة والمرونة اللتين يختص بهما مصطلح (التعالق النصي) فقد طبقه عـلى شـريحة كـبيرة مـن الشعر السعودي الحديث التي ترتبط بعلاقات مضمونية أو بنيوية أو تشكيلية أو لغوية أو أسلوبية بغيرها من النصوص (القديمـة أو الحديـثة أو المعاصـرة) والأوروبية (المترجمة أو في لغاتها الأصلية) التي ظهرت في هذه النصوص بشكل واضح أو صريح ، أو مخفي أو مغيب أو بشكل تداعيات شعرية أو نفسية أو صياغية ربطت بين أجواء التجربتين .

وقـد قسـم الباحث كتابه هذا إلى توطئة وأربعة فصول وخاتمة . ففـي التوطئة أجاب الباحث عن سؤال ما يعنيه بمصطلح التعالق النصي ، وسـبب اختياره له ، وعلاقته بأهم المصطلحات الحديثة مثل (التناص ،

والنص الغائب وتداخل النصوص وتقاطعها .. إلخ) وقد تناول فيها أفكاراً فــي (التناص) و(التعالق النصي) و(السرقات الشعرية) وتحديد إشكالية مصطلحها في الماضي والحاضر من خلال رؤية نقدية صائبة ركزت على بلورة هذا المصطلح وتحديده وحاول من خلال إمكانياته ومقدراته النقدية والشعرية إظهار دلالة هذا المصطلح وأهمية شيوعه ، واستخدامه كلافتة عريضة وإطار واسع تندرج ضمنه سائر المصطلحات التراثية المرتبطة بهذا المدلول مثل (المعارضات والنقائض والإخوانيات وسواها).

أمــا الفصول الأربعة الباقية فقد تناول فيها الباحث هذه الظاهرة فــي نمــاذج من الشعر السعودي الحديث قد تناصت وتعالقت مع بعضها كمــا فــي قصيدتي الشاعرين سعد الحميدين (مرجان) و(صدى مرجان) للشــاعر محمــد الزويد النفيعي والتي لا ينكر فيها الشاعر النفيعي هذه العلاقة الحميمة بين القصيدتين ، ولا يحصرهما في حدود الإعتراف الذي توحــي بــه مفــردة (صدى) بل كانت مشاركة استحضرت ماضي الأيام بالطائف كما نجد ذلك في الفصل الأول حيث رصد الباحث الهاشمي هذه الــتجربة الحيــة فــي التعالق النصي ، وأن القصدية التناصية تقرأ من عنوان القصيدتين إذ إن النفيعي كان شريكاً للشاعر الحميدين في تجربته الواقعيــة قبل أن يشاركه أو يدخل معه في علاقة فنية متناصة من خلال اســتخدام مفردة (مشاركة) التي جاءت متوسطة بين قسمي المقدمة إلى مسألة التعالق النصي والحياتي سواء بسواء ، بدليل أن الشاعر النفيعي أردف المشــاركة بجمــلة فعــلية يصف بها المشاركة هي (استحضرت ماضي الأيام ...) ثم نص على طبيعة هذه الأيام على المستويين الزماني والمكــاني بــدءاً من البؤرة المركزية المهيمنة على طبيعة التجربة اسم الشخصــية (مــرجان) الــتي تدور على محورها المركزي بنية كل من القصيدتين المتعالقتين تعالقاً نصياً خصباً قابلاً للتوالد والإنداح التي كان لها تجليات واضحة على مستوى كل من البنية السطحية والبنية العميقة

فـي القصـيدتين ، لعل أهمها على مستوى الدلالة ابتكار الاسم وإطلاقه على الشخصية بعد شحنه بكمية من الدلالات المتناقضة التي جعلت اسم (مرجان) حالة اشتمالية مضطردة في كل مواضع وروده في القصيدتين . كمـا كـان من أهم تجليات توظيف الاسم على مستوى البنية العميقة ما اتسـع إليه الاسم من دلالات رمزية وما نتج عنه من تعالق نصي خاص بكل قصيدة مع الموروث الشعري العربي . يقول الشاعر سعد الحميدين في قصيدته (مرجان) :

(جانا العيد

يا سيدي والعيد جانا)

مرجان يُدعى عند الناس

بـ (يا سيدي والعيد جانا)

لا يعرف أحد اسمه

إلا من خبره

يعرف ماذا يفعل طول العام

في البستان وفي الركبان

يحرث .. يزرع .. يحصد .. يحرس

يشيل .. يحط كما الآلة ..

أما الشاعر محمد الزويد النفيعي فيقول في (صدى مرجان) :

يا سيدي والعيد جانا .. يا سيدي نبغى الغبانا

يا سيدي مقطع جديد

ويرجع المدفع أركان السوق

ليعود العبد المرزوق

لقينته .. لصبيته

يجتاز الركبان .. يغني .. في الإبط الأثواب

في اليمنى الشعاب

يسترق الصوت من الأصداء ...

وفي ختام هذه الوقفات المتعددة الزوايا في القصيدتين المتعالقتين نصياً (مرجان) و(صدى مرجان) للشاعرين سعد الحميدين ومحمد الزويد النفيعي يستنتج الباحث أبرز سمات هذا التعالق النصي في أن التجربة الحية ذات البعد الواقعي المشترك زمانياً ومكانياً بين الشاعرين مثلت منطلقاً لعملية التناص الفنية الأمر الذي يعكس اهتمام الشاعر السعودي بمسألة الصدق الفني المستمد من صدق التجربة كأرضية مشروعة وصالحة لتحقيق ظاهرة التعالق النصي ..

وفي الفصل الثاني تناول الباحث بعداً جديداً يتمثل في التعالق الثقافي والبنائي الذي يشكل حالة خاصة من التعالق النصي وهو (التناص الإيقاعي) الذي يضاف إلى الحالات التي سبق وأن درسها الباحث وقام بتحليلها ، وهو تناص قصيدة الشاعرة لطيفة قاري (إن جُنت الأحلام) التي تعالقت بها نصياً مع قصيدة الشاعر اليمني أحمد ضيف الله العواضي (إن جُثت الحركاتُ) والتي وفرت الفرصة للباحث للتطبيق على مظهر التناص الإيقاعي من جانبه الثقافي والبنائي . فالجانب الثقافي فيما يبدو هو المحرك للشاعرة السعودية تجاه تلك القصيدة اليمنية التي اتخذت من مسألة الإيقاع أو الأوزان العروضية موضوعاً لها تتكىء عليه في بناء رؤيتها الشعرية وصورها وبنائها العام . ويبدو أن الشاعرة قد وجدت في قصيدة الشاعر اليمني العواضي

(إن جـثت الحـركات) متنفساً لها من شأنه أن يحررها من عقدها تلك ، ولــو مؤقتاً ، فراحت تعارض القصيدة أو تتعالق نصياً معها لعلها تطلق العقــدة العروضــية من عقالها . والقصيدة اليمنية واضحة في رؤيتها ونزعــتها نحــو التحرر من قيود العروض وتفاعيل الأوزان ، ابتداء من عــنوان القصــيدة ، عــلى الرغم من التزام الشاعر التزاماً دقيقاً بنظام التفعيلة الوزني في قصيدته . وهذا بدوره ما يعبر عنه خضوع العواضي نفســه للعقدة العروضية إياها ، وإن كان من زاوية أخرى فهو يقول في مطلع قصيدته :

إن جثت الحركات لا مستفعلن يجدي ولا بــلد يحــبك يــا فــتى

فتجيــبه الشــاعرة لطيفة قاري في المقطع الرابع من قصيدتها عــلى هــذه الــرؤية (الإيقاعيــة) التي توظف أجزاء الوزن الخليلي ، وتفاعيله البيتية إطاراً بنائياً وصورياً في إبراز تلك الرؤية . فهي تسخر المقطع الرابع بأكمله لذلك قائلة :

كسرت بحور الشعر حين بكت ، توعدني الحنين إلى البكاء

مترادفان أنا ومسرانا البعيد إلى الشقاء . ماذا

تبقى سحر مركبنا العجوز يخب في بحر الخليل

متفاعلن أدركت فيه نهاية الأشياء مبتدأ

الرحيل .. فعلن أطلقت به الوقوف على

تضاعيف السؤال . مترادفان أنا وهذا الوقت

مصلوب على ثبج المحال . متفاعلن فعلن

لتكتمل الحكاية في يدي . قيدان من ورق

يشد حديد مركبنا إلى وتد الظلال .

وقد تطرق الباحث إلى مستويات أخرى من التناص الإيقاعي الذي أسس للرؤية الشعرية والبناء الفني في كلتا القصيدتين اتكأ عليهما الشاعران في بناء قصيدتيهما ، مما اختلفا فيه أو اتفقا عليه من خلال المستويات التعالقية المتقابلة التي حددها الباحث في (العنوان واللازمة الإفتتاحية واللازمة الخطابية وتفاعيل عروضية وسياقات عروضية وسياقات فنية ولغوية ومرجعيات ثقافية وتناصات لفظية وصورية) كما يمثل الكشف عن المستويات الرمزية الثانوية والثاوية وراء العناصر العروضية الموظفة في النصين المتعالقين ، وتحليل الهم الإبداعي المختفي وراء الهم الإيقاعي بعناصره الثقافية الإطار المنهجي التي اندرجت ضمنه صور المقاربات النقدية التي قام بتأصيلها الباحث . وفي ختام هذه المقاربة النقدية للتعالق النصي بين القصيدتين أشار الباحث إلى نوع خاص من الأهمية اكتسبته قصيدة لطيفة ، وهي أنها بهذا التعالق النصي قد لفتت انتباه عدد كبير من القراء والنقاد إلى أهمية هذا الشاعر اليمني (أحمد ضيف الله العواضي). ولم يكن تجاهلها الإشارة إلى تلك القصيدة وما أثاره ذلك من قضية في الساحة الثقافية السعودية إلا مضاعفة لتلك الأهمية ، تحمد الشاعرة عليها في كل الأحوال ..

وفي الفصل الثالث درس الباحث ظاهرة التعالق النصي بين الشاعرين المصري إبراهيم ناجي وقصيدته المشهورة (الأطلال) والسعودي غازي عبدالرحمن القصيبي وقصيدته (صدى من الأطلال) محاولاً استنطاق حالة التقمص الروحي بين الشاعرين وخلفيات العلاقة التناصية الغائبة ودراما الإحساس بالزمن وبنية التعالق الجامعة وقانون التضاد ومظاهره الفنية ووجود المرأة كمرآة الروح الشعرية عند الشاعرين وهي علاقة تم استخدامها من قبل الشاعرين في القصيدتين المتعالقتين ، بمستويات مختلفة من شأنها أن تكشف عن نقاط الاختلاف والائتلاف بين التجربتين كلتيهما . ويشير الباحث الهاشمي بهذا إلى أن

يقـدم الدكتور غازي القصيبي ، وهو شاعر كبير معروف ، في المقدمة التي صدَّر بها قصيدته دليلاً دامغاً على هذا الشعور الذي يتلبس الشاعر اللاحق عندما يقف أمام نص سابق ، وينوي الدخول في علاقة ما ، كما أن فـي عـنوان قصيدة غازي (صدى من الأطلال) دليلاً آخر ، على أن التعالق النصي لا يتأسس دائماً على روح المنافسة والرغبة في التفوق . فأسـباب اتصـال الشعراء بمرجعياتهم المختلفة أكثر من أن تحصى أو تحصـر في سبب . فلم تكن قصيدة (الأطلال) لإبراهيم ناجي ، بعيدة عن تجـربة الشـاعر القصيبي الثقافية والوجدانية والفنية باعتباره شاعراً يـتأجج بالرومانسـية في ذلك الوقت ، إذ يمثل شاعر مثل إبراهيم ناجي نموذجـه المميز ، كما تمثل قصيدة (الأطلال) في نظر الشاعر القصيبي ومجايـليه من الشعراء والمتذوقين واحدة من أروع القصائد في شعرنا العـربي الحديـث . ويـبدو أن في قصيدة (الأطلال) روحاً قد سرت في أعمـاق غازي منذ وقت مبكر وهي روح تتجاوز الجانب الفني وتخترق حواجـز اللغة إذ أودعـت (الأطلال) عن طريق اللغة والصورة والإيقاع سـرها في أعماق الشاعر القصيبي ، وأشاعت روحها في مدى تجربته تلك وصار الهجس بها هلامياً فيما يبدو . وإن القارىء المتأمل لقصيدتي (الأطـلال) لإبراهيم ناجي و(صدى من الأطلال) لغازي القصيبي لابد أن يشعر بنقطة الإلتقاء الجوهرية بينهما على مستوى المضمون الشعري ، والمتمثلة في ذلك الإحساس الدرامي المفجع بالزمن وانحدار العمر نحو نهاياتـه الأخيـرة حتى يتخايل شبح الموت أمام كلا الشاعرين ، كما في هذه الأبيات في قصيدتي الشاعرين . يقول الشاعر القصيبي :

كـل مـا أخشـاه أنـي راحل عـن أمـان بيـن عينيك تجول
فـإذا غـبت فقولـي إنــه قـال فـي عينيك أحلى ما يقول

* * *

كـتم الشـوق .. ولـو باح به قهقـه الشـيب عـلى مفـرقه

شبح الستين في خاطره وصدى الخمسين من منطقه

* * *

أتمشى في خريف ما له من ربيع بعده يرجع زهره
في شتاء يرتدي الثلج ولا يرتضي صيفاً يرد الثلج خضره

والتي تتناص مع مقاطع من قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجي الذي يجعل هذا الإحساس الدرامي نقطة تعالق وجذب قوية بين النصين ، يزيدها عمقاً ربط الإحساس بمخاطبة المرأة لدى الشاعرين كليهما كما في قول إبراهيم ناجي :

يا غراماً كان مني في دمي قدراً كالموت أو في معصمه
ما قضينا ساعة في عرسه وقضينا العمر في مأتمه
ليت شعري أين منه مهربي أين يمضي هارب من دمه

* * *

إن الشاعر القصيبي حين يتعالق نصياً مع قصيدة إبراهيم ناجي، إنما هو يترسم آثار من سبقوه بالخطى (الواقعية والفنية) وهم في طريقهم نحو (الأطلال). كما أنه يحاول أن يتحسس في مجاهل أعماقه تلك البذور الحزينة الدفينة التي جعلته في مقتبل حياته الأدبية يحفظ بالكامل قصيدة (الأطلال) ويعجب بها أشد الإعجاب ، ويكتب عنها محاضرة ، ويذكرها في سيرته الشعرية كعلامة فارقة . وأقصد بذلك (حالة اليتم) التي تكون الينبوع الحي الذي تفجر عن تجربة القصيبي الشعرية برمتها .

ويشكل مظهر التناص والتعالق النصي مع شعر التراث العربي القديم وشعرائه الفصل الرابع والأخير من فصول المقاربات النصية حول ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث ، ويعد مظهر التناص

مع شعر التراث العربي القاعدة الكبرى التي قامت على أرضيتها ظاهرة التعالق النصي برمتها ، والرحم الولود التي أنجبها وأخصبها ورعاها ، وهذا أمر بديهي – كما يقرر الباحث الهاشمي – فشعر التراث هو الأصل العربي الذي تفرعت منه شجرة الحداثة الشعرية في الوطن العربي كله .
لذلك يندر أن يجد الباحث شاعراً من شعراء المملكة أو الوطن العربي لم يتصل على نحو من الأنحاء بشاعر جد من شعراء التراث العربي ، أو يتقاطع معه أو مع أحد نصوصه أو بعض أبياته تقاطعاً مضمونياً أو إيقاعياً ، أو كل ذلك في بعض حالات الاحتذاء أو المعارضات الشعرية .
وقد درس الباحث نماذج في التعالق النصي مع التراث لأبرز شعراء المملكة ويقف في المقدمة منهم الشاعر محمد العلي – عميد الشعر السعودي الحديث – الذي تناص في قصيدته (غارة الفجر) مع قصيدة للشاعر المعروفة (عيد بأية حال عدت يا عيد) والشاعر سعد الحميدين في قصائده (الألحان تموت معلنة) مع قصائد المتنبي والنابغة وأبي العتاهية وقصيدته الأخرى (ابتعد عنها .. ودعني) التي تزدحم بعدد غير قليل من التناصات الشعرية التي هيمنت على القصيدة للمعري ومحمود حسن اسماعيل وشعر شعبي ونشيد شعري وطرفة بن العبد ، والشاعر أحمد صالح الصالح في قصيدته (في ضيافة أبي الطيب) التي يتناص فيها مع الشعراء أبي الطيب المتنبي ودريد بن الصمة وسحيم بن أبي مصعب وغيرهم . والشاعر علي الدميني في قصيدته (الخبت) التي يتكىء فيها على شخصية طرفة بن العبد وقصيدته وزناً وقافية ، والشاعر محمد عبيد الحربي في قصيدته (اللوحة السابعة) التي تعالق فيها مع قصيدة الشاعر الجاهلي (أبي نصر البراق)، والشاعر محمد جبر الحربي التي تناص في قصيدته (كسرة الماء) مع الشعراء الشنفرى ومالك بن الريب وعنترة بن شداد العبسي ، وأخيراً الشاعر إبراهيم أحمد الوافي في قصائده (ما لم يقله امرؤ القيس) التي تناص فيها مع الشاعر امرىء القيس و(سطور مفقودة

مـــن رسالة المتنبي إلى جدته) مع الشاعر أبي الطيب المتنبي و(عارية الانـــتظار) مع شخصية الشاعر ابن شهيد الأندلسي ، ومجموعة قصائده الجديـدة فـي ديوانه (سقط سهواً) التي تناص فيها مع قصائد طرفة بن العبد ولقيـط بـن معمر الأيادي وعنترة العبسي والنابغة وأبي فراس الحمداني والمتنبي وأبي تمام .

– 3 –

خاتمة : التعالق النصي : بؤرة النصوص :

* لقـد كـانت أهم مميزات كتاب الناقد الدكتور علوي الهاشمي (ظاهـرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث) أنه احتفظ بحيوية طـرح مسـألة وظاهـرة (التـناص) و(التعالق النصي) و(المعارضات) و(السـرقات الشـعرية) وإشـكالية مصطلحاتها بهذه الشمولية الواسعة والرؤية المعقدة المتفحصة من خلال جهد تنظيري وتطبيقي واسع ابتداء مـن ظهـور هـذه المصطلحات في النقد العربي القديم وحتى (نظريات الحداثـة ومـا بعـد الحداثة) في النقد الجديد التي أفاد منها في تطوير أدواتـه وإمكاناتـه ومقدراته النقدية ، وهو كما أظن – أول جهد نقدي عربي في منطقة الخليج العربي – بعد جهد الدكتور محمد مفتاح – أحاط بهذه الإشكالية ، وبهذه السعة ، مالكاً القدرة الإستنطاقية لهذه النصوص وفي اختيار النص المعبر المؤدي المالك لعناصر البقاء ، وشرائط إمكان الغـوص فيهـا ، إذ عمد فيه الباحث إلى قراءة متأنية تتعقب الدلالات ، وتحـاول أن تـربط بيـن مـا يسمى في النقد الحديث بعلاقات الحضور والغيـاب من خلال منهج التحليل والتطبيق ومباشرة النص ، بعيداً عن فضاءات التنظير إلا بالقدر الذي يخدم التطبيق والمقاربة النصية ، وهو أمـر جعـل الـباحث يكتشـف بـأن ثراء القصيدة العربية بشكل عام ،

والقصـيدة العربية في الخليج العربي والمملكة العربية السعودية بشكل خـاص ، قـادر عـلى الإيحـاء بملامح نظرية خاصة مصدرها ثقافتنا وحضـارتنا وشخصـيتنا العـربية ، الأمـر الذي يمكن أن يشكل إضافة حقيقية، مهما يكن حجمها ، إلى الفكر النقدي العالمي ، وما حرصه على اسـتخدام مصـطلح جديد هو (التعالق النصي) المعتمد في النقد العالمي والأوربـي ، والعـربي الحديـث ، إلا مثال على ذلك وهي عملية شاقة ومجهـدة بدأت فيها محاولات الناقد الهاشمي منذ وقت مبكر استطاع أن يعمقهـا ويتفحصـها ويستنطقها بدقة متناهية بما عرف عنه من مثابرة واجـتهاد ، سـواء في ميادين الإبداع – الشعر – أو في ميادين النقد ، وأن يؤسـس مـن خلالهـا رؤيـة متمكنة لا من خلال الثوابت النقدية المعـروفة ، والذائقة الشعرية السائدة والمألوفة، بل بالخروج على هذه الـثوابت ، ولكنه خروج الواعي المتمكن بحرفته وأدواته ، القادرة على الـتحديث والمواءمة بين معطيات الماضي ، وصلتها بمقترحات الحاضر التي تهمين كموجهات نصية تنشطر داخل هذه النصوص وتشير فيها إلى (التداخل النصي) أو (النص الغائب) التي تحول هذه النصوص إلى فاعلية نصـية تطفح بالشعرية ، غير أن اقتصار هذا التطبيق على نماذج بعينها برغم أهميتها التجديدية والحداثوية لا يعفي الناقد الهاشمي في اختيارات وتطـبيقات واسـعة وكـبيرة لـبيان قيمة هذا الجهد التنظيري ، وقيمة النماذج الجيدة والرديئة من المشروع الحداثوي الجديد للنقد العربي على الرغم من أن الكثير من المصطلحات والمفاهيم النقدية الحداثوية مازالت هـي الأخرى تتعدد وتتنوع بتعدد المبدعين من النقاد والمناهج والأدوات الـنقدية التي يمتلكونها ويتفحصون بها وبآلياتها وتقنياتها نماذج شعرنا العربي الحديث .

* * *